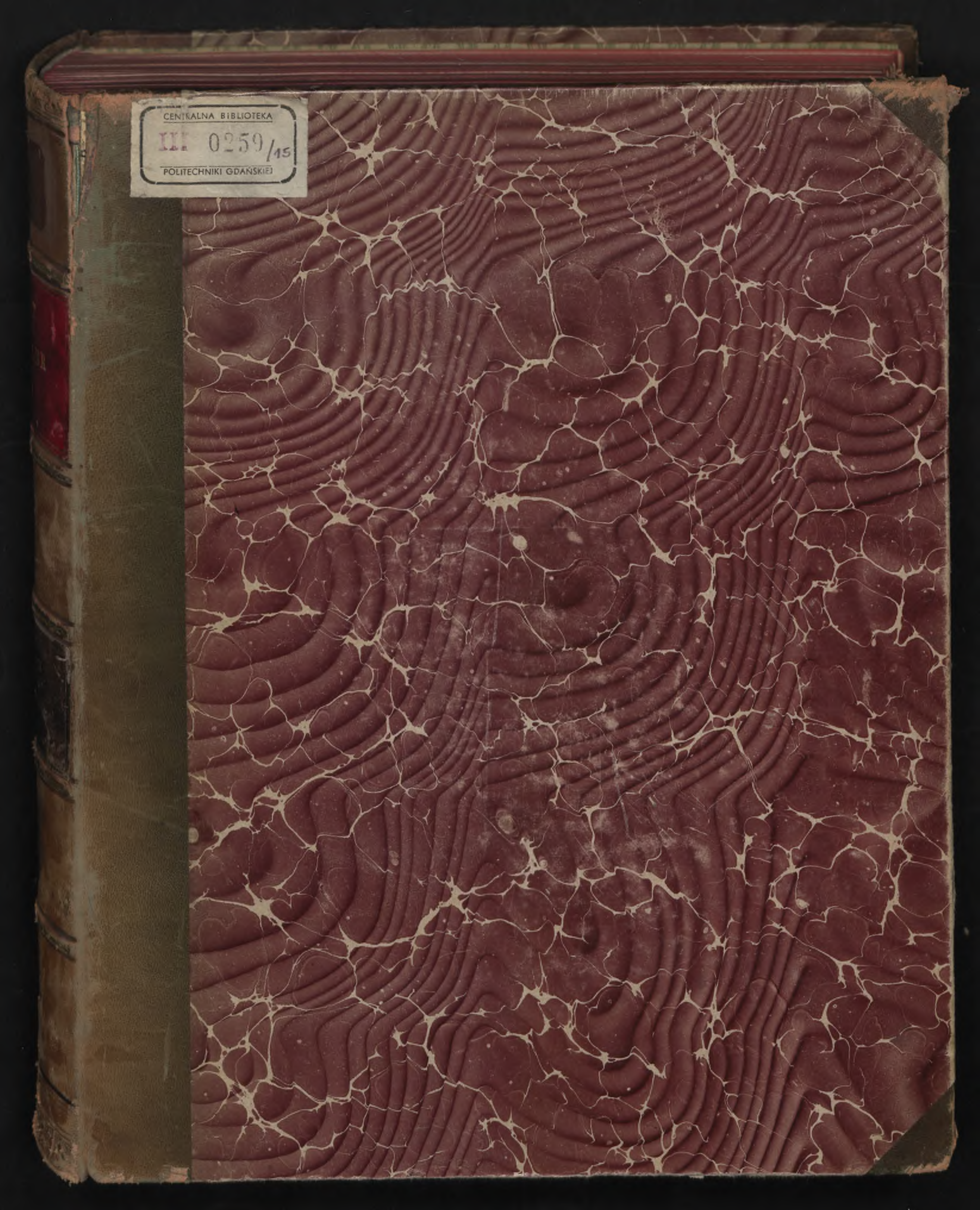
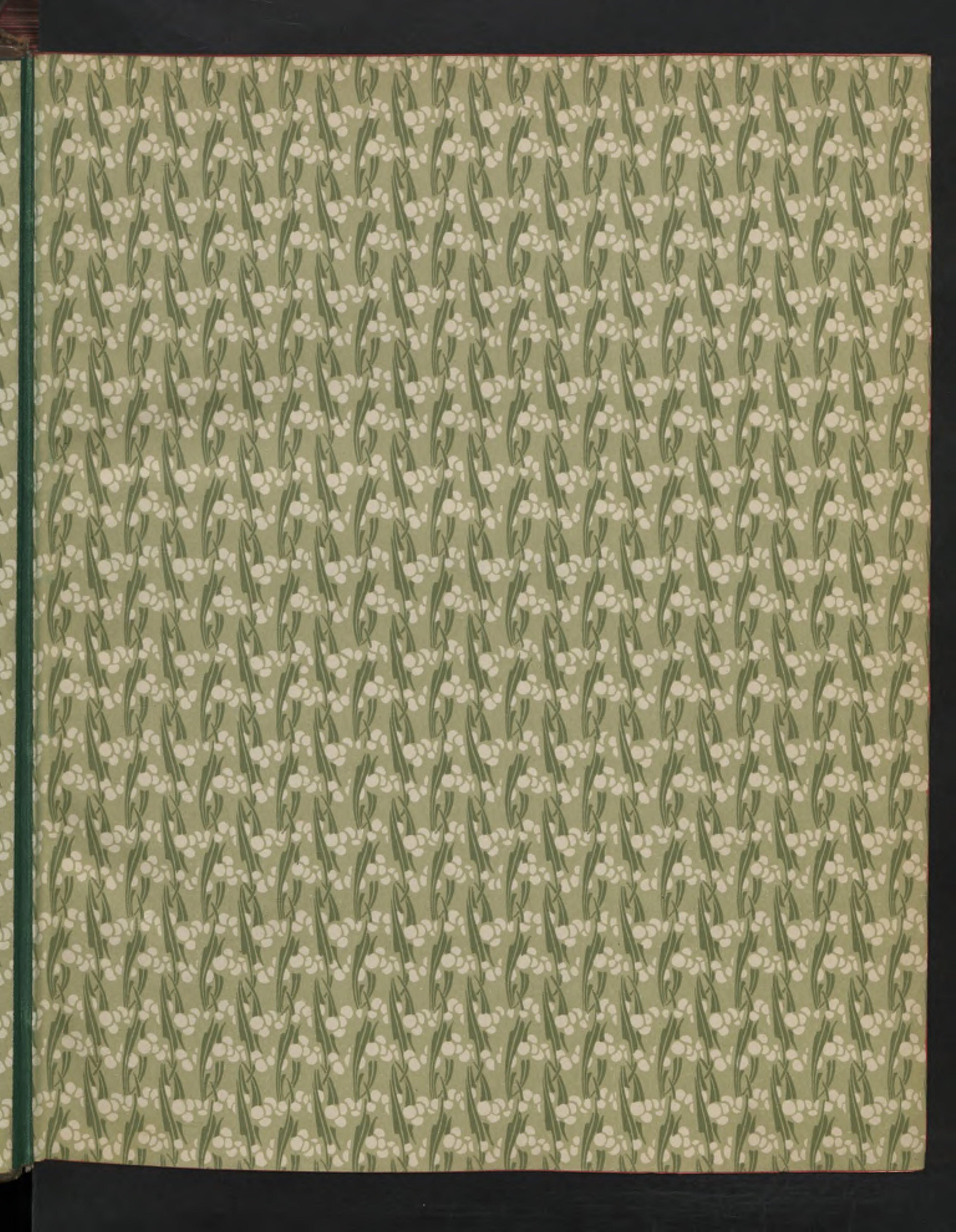
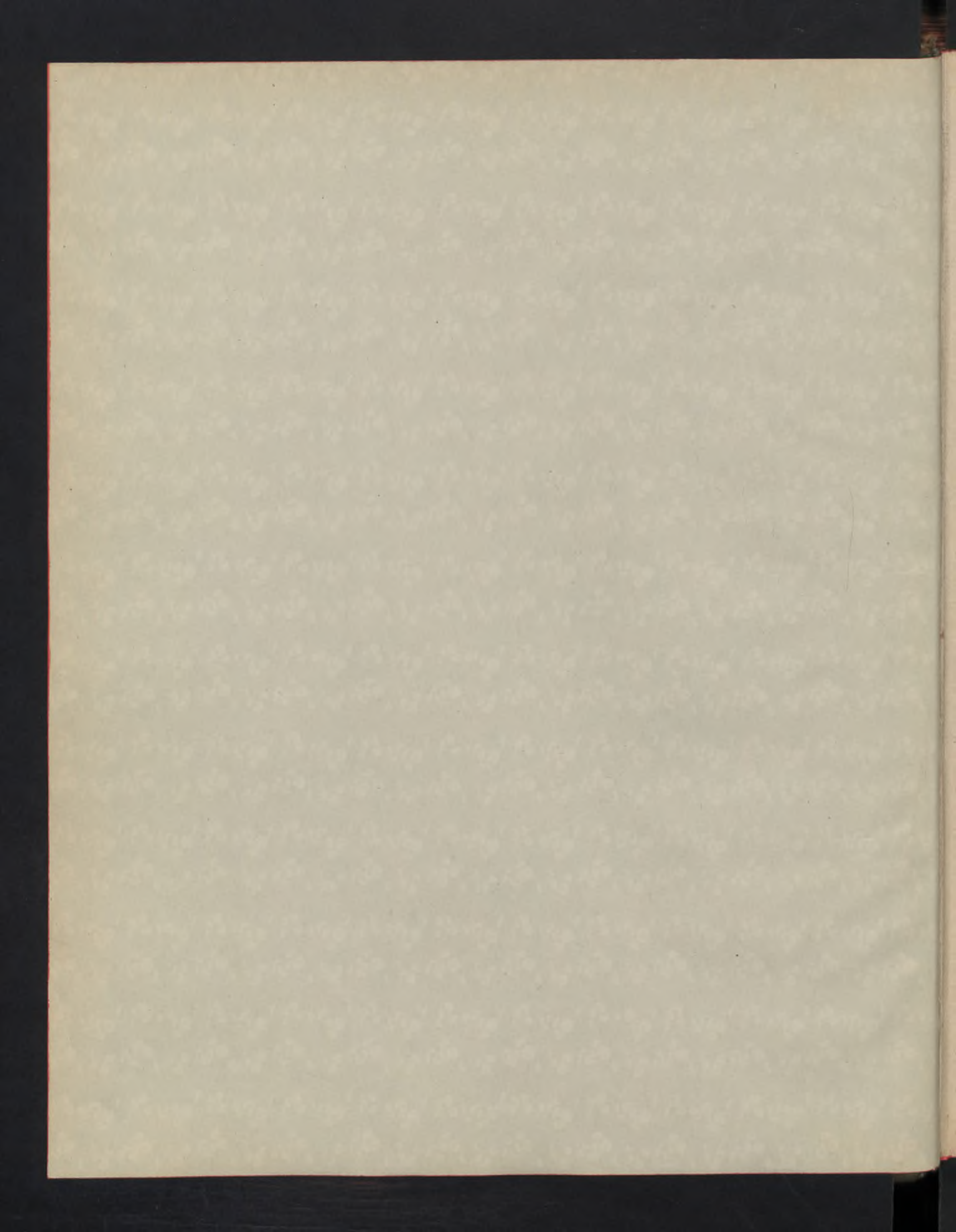

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/15
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

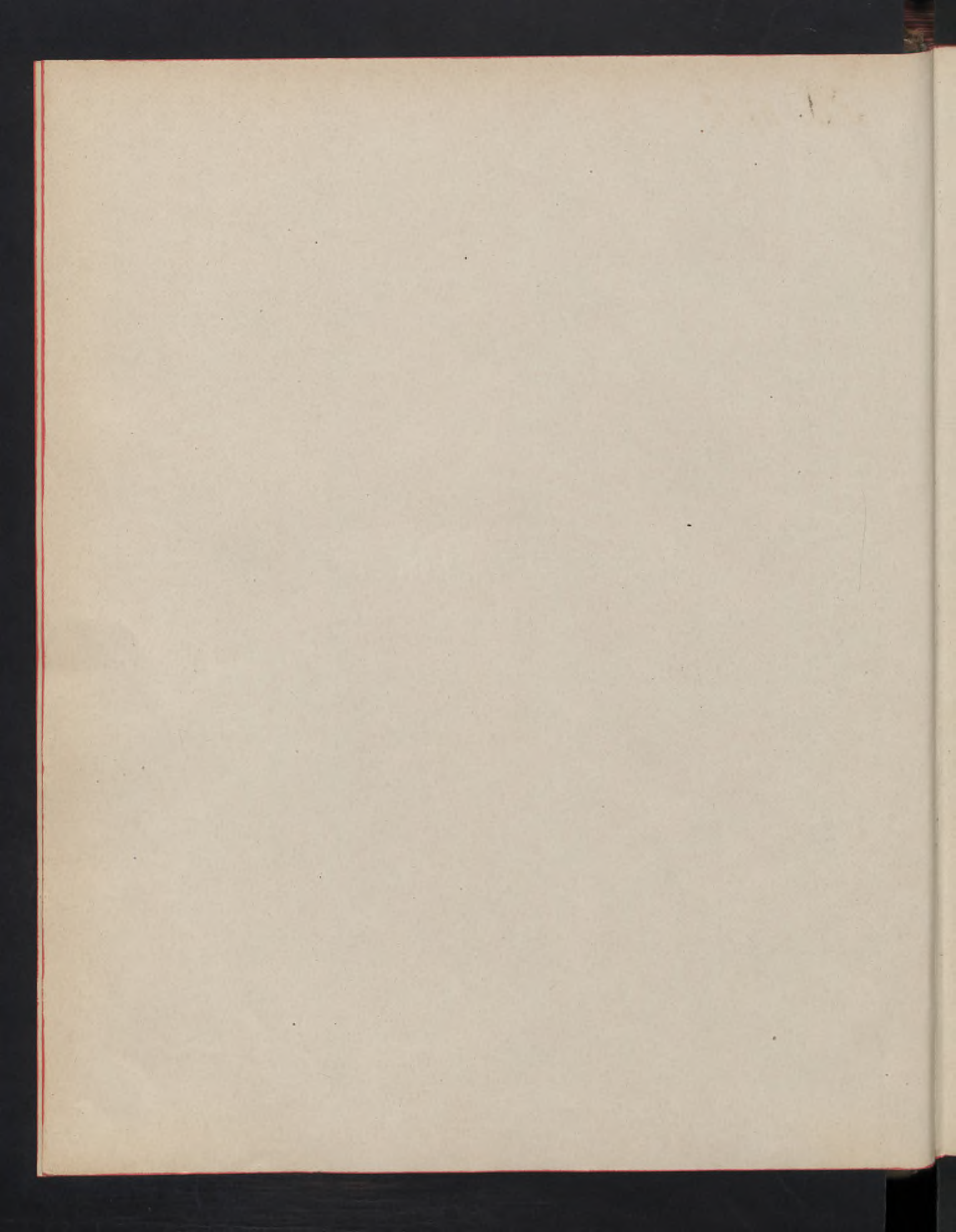

KUNST
UND
KÜNSTLER
XV. JAHRG.
1917







KUNST UND KÜNSTLER



KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XV



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1917





INHALTSVERZEICHNIS

DES FÜNFZEHNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1916—1917

Seite

AUFSÄTZE

BÜCHERBESPRECHUNGEN

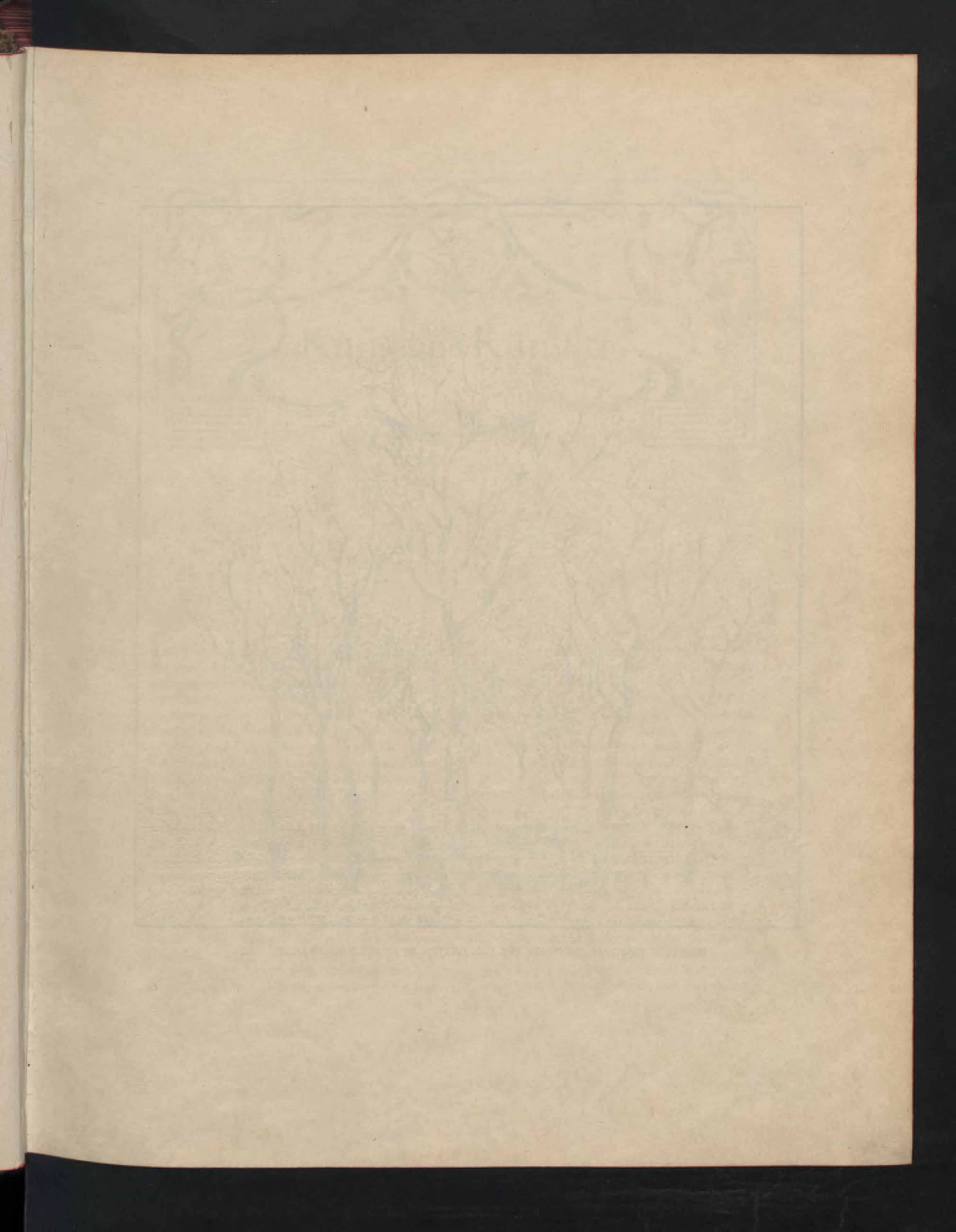
KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

b) nach Städten geordnet

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENREGISTER





HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR DEN GARTEN EINES NORDISCHEN GUTSHAUSES



GEORG KOLBE

VON

EMIL WALDMANN

Immer, wenn man sich Rechenschaft ablegen will über Wert und Wesen eines heutigen Bildhauers, hat man unwillkürlich das Bedürfnis, sich die allgemeine Situation der modernen Plastik mit ein paar schnellen Strichen zu skizzieren. Man will doch wissen, ob der Mann in einer Tradition steht und in welcher, und da die Bewegungen und Richtungen der Skulptur unserer Tage durchaus nicht so klar und bestimmt herausgearbeitet sind, wie die der Malerei, ist man den einzelnen Erscheinungen gegenüber im ersten Augenblick etwas verlegen und weiss nicht, welchen Platz man ihnen anweisen soll im Getriebe des Ganzen. Dieser Mangel an Übersicht, der ja auch ganz deutlich in dem Fehlen eines brauchbaren zusammenfassenden Buches über moderne Bildhauerkunst zutage liegt, mag unter anderen einer der Gründe sein, dass über Plastiker unverhältnismässig viel weniger geschrieben und geredet wird, als über Maler. Einige Hauptlinien lassen sich indesssen immerhin erkennen.

Auf das sehr haltungsvolle Absterben des Klassizismus in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, das in den sechziger Jahren noch so tüchtige Leistungen wie das Ottosche Denkmal Wilhelm von Humboldts vor der Berliner Universität aufzuweisen hatte — um nur ein Beispiel von vielen aus der ganzen Gattung herauszugreifen — folgte die neudeutsche Renaissance mit ihrem Höhepunkte Begas. Das Ideal war nun nicht mehr die Antike, sondern die italienische Spätrenaissance, nicht mehr die Statue, sondern die grosse bewegte Rundgruppe. Benvenuto Cellinis Sabinerinnenraub und, vielleicht noch mehr, Lorenzo Berninis pathetische und aufgeregte Kompositionen entsprachen dem nach grosser Wirkung strebenden Gefühl der Zeit und der Stimmung des neuen Deutschland. Übermass, dekorativer Schwung und blendende Masseneffekte verdrängten die steile und etwas starre Doktrin des alten Griechen Polyklet, auf den noch Schadow in seinem theoretischen Proportionswerk hingewiesen hatte. Nicht alles in dieser neudeutschen Renaissancerichtung ist schlechthin als minderwertig abzulehnen, es gab auch einzelne feinere Naturen als Begas war oder schliesslich wurde, und die besseren



GEORG KOLBE, MÄDCHENSTATUETTE. 1904
KUNSTHALLE BREMEN

Erscheinungen waren immerhin so begabt, wie etwa Lenbach in seinen schlechteren Tagen. Aber das Ganze wurde doch von dem Begas'schen Rausch übertönt und war und blieb, wie Lenbach, Epigonenwerk. Stilroutine, Italienertum und Verzicht auf alle besseren, primitiveren und feineren plastischen Probleme; daher unschöpferisch und uninteressant. Es ist uns heute so namenlos gleichgültig, wieviel Begas handwerklich gekonnt oder nicht gekonnt hat und ob und von wem er auf dem Gebiete der Rundplastik noch übertroffen wurde. Sein Leben ist ein Leben aus zweiter Hand und seine Lebendigkeit auch.

Die Reaktion kam aus München, von Adolf von Hildebrand, und, noch weiter, aber wirklicher, von Hans von Marées her. Die Antike wurde, wenn auch mit neuem Verständnis, wieder eingesetzt in ihre alten Ehrenrechte, und es ist vielleicht kein Zufall oder doch ein sehr logischer, sehr in der Sache begründeter Zufall, dass es wieder die Antike in der von Polyklet gefundenen Formel war, an die man jetzt anknüpfte. Was Hildebrand in seinem theoretischen Werke „Das Problem der Form" als wahres und zeitloses Wesen der Plastik hinstellte, passt ja nicht etwa auf die ganze Antike, sondern nur auf die klassische Zeit des fünften Jahrhunderts, auf Polyklet, der ja auch ein grosser Theoretiker war. Es passt schon auf Lysipp nicht mehr, ja streng genommen, nicht einmal auf Phidias oder das, was wir uns unter Phidias vorstellen. Man fing also in der Theorie da wieder an, wo Schadow aufgehört hatte und nahm, vielleicht absichtslos, die liegengelassene Tradition wieder auf. Diese Reaktion erwies sich als ungeheuer heilsam, auch in der Praxis. Hildebrand hat Schule gemacht und mit einem Schlage weite Kreise der deutschen Plastik revolutioniert und diese Kunst wieder auf einen gesunden Weg geführt. Die Statue allerdings, jener Inbegriff der alten griechischen Plastik, fing erst sehr langsam wieder an zu leben und auch Hildebrand selber gelang es in seinem stehenden marmornen Jüngling nicht, das Problem restlos zu lösen. Aber wir müssen uns doch klarmachen, wie unsre Denkmalskunst (vom Relief und der Plakette zu schweigen) ohne Hildebrand heute aussähe; und für das moderne Deutschland war das Denkmal zunächst viel wichtiger als alles andere, weil es am meisten und öffentlichsten sichtbar ist und weil auf diesem Gebiete die schwersten Schäden wucherten. Dass es übrigens nicht Hildebrand, der Meister, selber war, dem hier die glücklichsten Schöpfungen gelangen, sondern Louis Tuaillon (dessen Kaiser Friedrich in Bremen doch wohl noch besser ist als Hildebrands Bremer Bismarck) sagt nichts gegen Hildebrand. Auch der Idolino, das einstweilen immmer noch anonyme Schulwerk aus dem Polykletkreis, dürfte noch ein



GEORG KOLBE, CHINESE. 1911
KUNSTHALLE MANNHEIM

und Schülern das Gesetz einer griechischen Statue demonstrierte, den Aufbau der Massen und das Geschlossene der Silhouetten mit ihren Kurven. Aber in der Praxis kam es doch auf etwas ganz andres heraus, auf das, was kein Abguss geben kann und was ihm, wenn auch nur von ferne, sein römischer Venustorso zeigte: auf die Modellierung, die Belebung der Oberfläche und das ihr eigentümliche Leben — jenes modelé, das er als die Spitze einer aus der Tiefe des Steines nach vorn kommenden Bewegung auffasste und das für ihn, jenseits des Technischen, inneren, manchmal seelischen Ausdruck bedeutete. Seine Verwandtschaft mit der Antike liegt nicht so klar zu Tage, ist aber doch vorhanden. Bei gewissen hellenistischen Werken findet man Züge, die man bei Rodin kennt, auch in römischen Porträts zuweilen, und sein „homme au nez cassé" sieht aus wie eine Pharaphrase über den bekannten, im Original hellenistischen Pseudo-Seneca. Aber auch viel Gotisches ist in ihm wieder lebendig geworden und sein Buch über die französischen Kathedralen mit ihrem Skulpturenschmuck ist eine persönliche Auseinandersetzung mit einem Thema, das ihn für sein Höllenthor interessiert.

wenig blutvoller sein als Polyklets Doryphoros und Diadumenos im Original gewirkt haben werden. Und der grosse Meister ist darum doch Polyklet.

Dies war, kurz vor der Jahrhundertwende, der eine Pol moderner Plastik: Strenges Zurückgreifen auf die wahrhaft plastischen Probleme gegenüber der Natur, so wie es die Meister der klassischen Zeit und Donatello (das Reiterdenkmal!) gethan hatten. Der andere Pol lag in Frankreich und hiess Rodin. Wohl erläuterte auch Rodin, wenn er an einem Abguss des Diadumenos seinen Freunden

Aber die Statue? Er hat ihrer viele gemacht, aber uns will scheinen, dass, wenn Statue von „stare", das heisst Stehen, herkommt, manche von ihnen doch nicht stehen, nicht richtig auf ihren Füssen stehen, sondern in Bewegung erstarrten. Und der Jüngling, der das eherne Zeitalter, l'âge d'airain, verkörpert, droht umzufallen. Die Statik, die Ponderierung der Massen, hat Rodin nicht von der Antike übernommen, vielleicht in bewusster Absicht, eben wegen des Eindrucks des Bewegten und Beweglichen, nicht übernehmen wollen. Man kann paradox sagen, dass den Gläubigen des



GEORG KOLBE, HENRY VAN DE VELDE. 1912

Problems der Form, den Hildebrandschülern, ein wenig von dem herrlichen Leben der Oberfläche fehlt, das Rodins grösstes Geheimnis ausmacht, und dass anderseits ihm wieder das feste sichere Stehen der Figur etwas mangelt, wie es seit Ägyptern und Griechen das ästhetische Gefühl sich wünscht.

An diesem Punkte, diesem, wenn man einmal plump so sagen darf: Zwiespalt setzt der Fortschritt der neuen, wesentlich schon dem zwanzigsten Jahrhundert angehörenden Generation von Plastikern ein. Sie hat sich durch manche harte und manche vielleicht überflüssige Schule hindurchgearbeitet, durch Ägyptisches, Romanisches und Assyrisches, archaisch Griechisches und Buddhistisches, um ihr Verhältnis zur Natur zu klären und zu begreifen, worauf es zunächst einmal wieder ankommt: auf die eigene Form. Jetzt ist sie auf dem Wege und ihr glücklichster und leidenschaftlichster Sturmheld heisst Georg Kolbe. Wohl arbeiten andre in verwandter Art neben ihm, wie Haller; andre, wie Hoetger, suchen einstweilen noch aus orientalischen und romanischen Dingen eine Bereicherung für ihr seelisches Erlebnis zu gewinnen, und gelegentlich geht einmal einer wie Barlach ganz persönliche eigene Wege. Aber die Richtung ist erkennbar und Kolbe hat die rein plastischen Probleme am konsequentesten und schöpferischesten aufgefasst und verwirklicht.

Der Entwicklungsgang des im Jahre 1879 geborenen Künstlers verlief in verhältnismässig einfacher Bahn. Schon als Knabe hatte er sich gern mit Modellieren beschäftigt, wollte aber dann Maler werden und war bis zum einundzwanzigsten Lebensjahre Malschüler. Dann aber kehrte er doch zur Liebe seiner Jugend zurück und wandte sich der Bildhauerkunst zu, und in drei römischen Jahren legte er das Fundament seiner künstlerischen Anschauung und mühte sich selbständig um die Erlernung seines Handwerks. Von Rom ging er nach Paris und empfing hier die stärksten Eindrücke von der Malerei der Impressionisten und von der Kunst Rodins. Kolbe hat also sozusagen am eigenen Leibe die Anziehung der beiden magnetischen Pole erfahren, nach denen sich die moderne Plastik überhaupt orientiert: Die Antike und Rodin. Damals war er noch zu jung und noch zu wenig im Besitz des Handwerks um vollkommen auszusprechen, was er als Plastiker vor der Natur empfand und bedeutende Werke aus dieser Zeit giebt es demzufolge noch nicht. Was man kennt, zeigt ein Verlangen nach klarer deutlich gegliederter Form mit dem Willen, aber noch nicht dem Können für das Lebendige, und ohne spürbare Anlehnung an die Wirkungen der Antike. Die grosse Lebendigkeit kam über ihn, als er Rodin studierte, und wenn vielleicht auch zu sagen ist, dass die Folgen dieses Studiums ihn anfangs ein wenig aus der Bahn geworfen und ihm das Konzept verrückt haben, so war diese Lehre dennoch sehr heilsam. Er lernte, was Modellieren heisst und dass es immer darauf ankommt, die Lebendigkeit des menschlichen Körpers zu verstehen, nicht nur den Aufbau im architektonischen Sinne hinzustellen, sondern in den Statuen und den Köpfen das Funktionieren des Organischen und den Zusammenhang dieser Funktionen aufzuzeigen und zu betonen, wenn es sein muss auch zu übertreiben. Der Vatikan ist für den heutigen



GEORG KOLBE, FÜRSTIN LICHNOWSKY. 1911

Menschen, der dort nicht nur Belehrung sucht, sondern künstlerische Freude, kein reiner Genuss. Das Beste fehlt, der Atem des Lebens. Denn das sind ja fast alles Kopien oder sogar Afterkopien, römische Übersetzungen nach griechischen Originalen, und Kopien sind immer in den entscheidenden Punkten leblos, weil die bildende Hand nicht von der schöpferisch anschauenden und inspirierten Formenphantasie geführt wurde, sondern von einem Vorbild und dem Dämon der Nachahmung abhängig war. Kein Wunder, dass jemand, der von da zu Rodin kommt, leidenschaftlich erregt wird von der Schönheit des Lebendigen und dass er sich diesem Rausch ganz hingiebt, dass er „sieht mit fühlender Hand", wie der Körper unter der Haut ewig in Bewegung ist, wie die Muskeln ewig arbeiten, die Sehnen sich spannen und entspannen, wie aus dem Körper heraus immer ein feines Rollen an die Oberfläche will, kurz, wie der Organismus sich sozusagen selber modelliert und wie daher die Oberfläche keine glatten Flächen zeigt, sondern ein System von Hebungen und Senkungen, von Auf und Ab, von scharfen Punkten und leise vergleitenden Weichheiten.

Die feinste Frucht dieser ersten jugendlichen Reifezeit Kolbes ist ein Paar grosser Bronzestatuetten, ein Jüngling und ein Mädchen (Abbildung S. 4) aus dem Jahre 1904. So unantik, äusserlich betrachtet, wie möglich. Der Jüngling mächtig ausschreitend, mit herumgeworfenem Kopf und schlenkernder Armbewegung, das Mädchen ruhiger, stehend, aber mit eingeknickten Beinen und die Arme zusammengeführt leicht seitwärts haltend. Figuren von lebhaftem Umriss und grossem Reichtum von Achsenverschiebungen und Achsendivergenzen, im körperlichen Motiv von innen heraus nicht ganz verständlich, man weiss nicht recht, warum sie so steht und wohin sie die Arme streckt, als ob sie sich an einem Feuer wärmen wolle. Aber trotzdem als Form und Modellierung sehr schön und besonders glücklich im Rhythmus. Es geht ein feiner Strom eines nur halb körperlichen Gefühls durch diese Glieder, eine feine auch seelische Empfindung, die in dem Aufblick der Augen nur ihren letzten Abschluss findet, die nur sehr gefühlvoll, aber nicht sentimental wirkt. Eine feste ruhig schwingende Melodie von sicherem Steigen und Fallen der Linien. Dabei steht diese so reich bewegte Figur doch sehr gut, die Beine tragen trotz der starken Bewegung die Last vollkommen und nichts wankt vor den Augen. Dem Reichtum der Massenbewegung hält das Leben der Oberfläche und die Modellierung die Wage. Überall lebt es von feinsten sich verschiebenden Formen, der Zusammenstoss der Flächen ist an allen Punkten



GEORG KOLBE, MÄDCHENKOPF. 1915
SAMMLUNG OSKAR SCHMITZ, DRESDEN

Ensemble losgingen, dem Plastiker den Mut und die Gewissensruhe gaben, hinzugehen und desgleichen zu thun.

In den nächsten Jahren hat Kolbe den hier eingeschlagenen Weg weiter verfolgt und sich immer leidenschaftlicher mit dem Problem von bewegtem Aufbau und bewegter Modellierung hingegeben. Er glaubte die reine Form zu kennen, vielleicht sie zu besitzen. Aber die reine Form ist eine tückische Göttin, sie ändert sich, wie das Glück, in einem fort, und als Kolbe, vielleicht fünf Jahre nach dieser schönen Mädchenfigur, eine Gruppe von ringenden Kindern gemacht hatte, sah man plötzlich, dass er in der Form wieder unsicher geworden war. Dieses Auseinanderziehen der Massen, dieses Sichdurchkreuzen der Linien mit dem Beiseitestellen von Gliedern, weil sie anderswohin nicht mehr passten, erschien doch bedenklich wie eine Gewaltsamkeit und fast wie ein artistisches Spiel mit den letzten denkbaren Möglichkeiten. Das war nur noch Form. Der Künstler scheint diese Gefahr und diesen Irrweg selbst gefühlt zu haben, denn er wechselte bald darauf die Richtung und besann sich auf seine früheren Ideale. Er wird wieder strenger — nicht in der Stilisierung des Vortrags, die überhaupt bei ihm kaum eine Rolle spielt — sondern im Kern seiner plastischen Anschauung. Die ruhig geschlossene Masse, das feste in sich beschlossene Dasein, an der Antike einst so bewundert, wird wieder sein Ideal. Er schafft seine Bronzestatuette der hockenden Japanerin und hier drängt er nun in einen in einfach kauernder Haltung zusammengebeugten Körper alles in die klarsten Ansichten und einfachsten Verhältnisse, was er an Vielfältigkeit der Achsen und an Bewegung der Masse zu geben hat. Die Japanerin ist ein Werk von höchstem Reiz und feinster Empfindung, keusch im Gefühl und innig in den leisen Bewegungen. Eines jener Werke, bei denen etwas Neues plötzlich über einen Künstler hereinbricht, wo ihm die Augen plötzlich aufgehen und sein Schaffen etwas von der Begeisterung eines mit vollem Bewusstsein erlebten Frühlings wiederbekommt. Hier wird Kolbe nun auch massvoller in der Modellierung. Er mag gefühlt haben,

interessant und, was mehr ist, aufschlussreich über die inneren Verhältnisse des Körpers und das Spiel der Funktionen. Man merkt gegenüber diesem zarten und richtigen Formenreichtum gar nicht, wie wenig realistisch das Ganze eigentlich behandelt ist. Erst wenn man näher hinsieht, lassen die Einzelheiten aus, erst dann macht man sich klar, dass das Haar, die Augen, die Zehen, die Bauchfalten und alles andere Detail nur ganz summarisch angedeutet ist, dass das Eingehen auf die Einzelheiten absichtlich unterdrückt wurde, zugunsten der reinen Form. Wie bei einem guten impressionistischen Bilde, sagen wir von Renoir, muss man vom Ensemble ausgehen, um ein solches Werk seiner inneren Bedeutung nach zu würdigen. Es soll damit aber nicht gesagt werden, dass dies impressionistische Plastik sei. Impressionistische Plastik giebt es gar nicht. Impressionismus widerspricht dem Wesen der Plastik. Sondern vielleicht liegen die Dinge so, dass erst die That der impressionistischen Maler, die auf das Ganze, das



GEORG KOLBE, BRUNNENFIGUR. 1913
LANDHAUS J. STERN, ALT-GELTOW



GEORG KOLBE, TÄNZER. 1913

dass jenes ungeheuer abgestufte Gefühl für die Oberflächenbewegung am Ende zu einer Virtuosität ausarten und dass es eine Übersteigerung des Bewegungsbedürfnisses auch im Statischen mit sich bringen kann und so wird er im gleichen Augenblick, wo er gegenüber der Masse wieder einfacher denkt, auch sparsam und fast karg mit seiner Modellierung. Und es ist möglich, dass er sich auch aus diesem Grunde von nun an mit Vorliebe exotischen weiblichen Modellen zuwendet, weil eben diese Rassen noch einfache und nicht so überarbeitete oder schlecht gewordene Körper darbieten wie sie der europäische Modellmarkt im allgemeinen zu liefern pflegt. Was kürzlich als „Niggerei" beschimpft wurde, hat, wenigstens bei Kolbe und noch bei manchen andren ebenso ernsthaften Künstlern, tiefliegende künstlerische Ursachen. Die antike Einfachheit in der Oberflächenerscheinung, in römischen Kopien allerdings als fatale Glätte wirksam, haben heute im Leben nur noch die alten aber zurückgebliebenen Rassen.

Das Jahr 1911, in dem die hockende Japanerin entstand, bedeutet in Kolbes Schaffen einen neuen Abschnitt. Die inneren Ströme fliessen wieder rauschender und voller und dieses Jahr ist deshalb bei ihm auch ein besonders produktives, nicht so sehr an Zahl der Werke (gute Bildhauer arbeiten langsam und wenn der Laie oder der Besteller meint, jetzt sei das Werk fertig, dann arbeitet er immer noch ein halbes Jahr daran), sondern an Vielseitigkeit. Ein neues Motiv, die Tanzende, wird in eindringlicher Vertiefung in Angriff genommen, schon eine Vorahnung der wundervollen Kreiselbewegung der Tanzenden aus der Nationalgalerie, und ein paar Köpfe entstehen, beide in gewissem Zusammenhang mit dem neuen Streben nach Einfachheit und edler Rasse. Der Chinese (Abbildung S. 5), übrigens ein Prachtexemplar seiner Gattung mit merkwürdig guter, auch in Vorderansicht sichtbarer Nase (die meisten Chinesen haben nur im Profil eine Nase), zeigt eine schöne Vereinfachung der Kopfform wie sie in diesem Falle von der Natur gegeben war, einen Formenkomplex, bei dem Stirn, Augenränder und Mund alle in einer rückwärtsgeneigten Ebene liegen und dadurch die Fülle des Volumens auch bei feinster und nobelster Oberflächenarbeit und bei gänzlichem Fehlen von Fleisch- und Fettmassen als geschlossene Masse fühlbar werden lassen. Dann das im seelischen Ausdruck sehr tiefgrabende Bildnis der Fürstin Lichnowski, ganz knapp, ganz klar, etwas bohrend im Blick, in der Formensprache fast puritanisch streng und durch das Abschneiden des Oberkopfes rätselhaft maskenhaft, zugleich etwas ägyptisierend, was einem unbewusstem Verlangen nach Formenvereinfachung entsprechen mag und was ja zugleich bei dem Bildnis der Verfasserin der „Götter, Könige und Tiere" nicht ganz deplaciert ist. Wie wenig aber diese Kargheit der Modellierung System und Schablone ist, zeigt aus dem nächsten Jahre das Bildnis van

de Veldes (Abbildung S. 6). Mit seinen sehr stark durchmodellierten, in leise fliessender Bewegung befindlichen Flächen und den fast überscharfen Einschnitten hie und dort dazwischen bedeutet es eine glänzende Charakteristik dieses energischen nervösen Kopfes. Die Gefahr, diesen gerade für einen Bildhauer so lockenden Schädel nur als Schädel, nur als Form zu nehmen, hat den Künstler kaum bedroht; so sehr reizte ihn von Anfang an die Modellierung und der Ausdruck. Zur Monumentalität gesteigert hat Kolbe dies dann in seinem vielfach abgebildeten im Jahre 1916 entstandenen Reichskanzlerbildnis. Die strenge Einfachheit, wie sie in dem Lichnowskykopf so auffiel, ward verschmolzen mit der lebendigsten Durchbildung und Belebung der Oberfläche. — Dass das Porträt der Fürstin Lichnowsky (Abbildung S. 7) ein wenig hart wirkt, liegt nicht nur an der etwas archaisierenden Stilisierung und dem Einfachheitsstreben, sondern gewiss auch an der strengen Schönheit des Modells und seiner herben Grazie. Diese Eigenschaften reizen den Künstler wie es scheint vornehmlich bei der Darstellung der Frau. Nur selten einmal giebt er sich dem spezifisch weiblichen Zauber einer Erscheinung hin und ist begeistert von den malerischen holden Schwächen des Geschlechts. Über dem Mädchenkopf der Sammlung Schmitz liegt der Reiz schwebender unbestimmter Flächen, die ganz zart ineinander übergehen (Abbildung S. 8). Das Feuchte im Blick und die feine Sinnlichkeit des leicht geöffneten Mundes haben etwas, das an Houdon gemahnt und auch aus diesem Grunde passt dieses Werk, das nur in diesem einzigen Guss existiert, innerlich so gut in die Impressionistensammlung in Blasewitz.



GEORG KOLBE, SOMALINEGER. 1915
ZUR AUSFÜHRUNG IN BRONZE BESTIMMT. KGL. SKULPTURENSAMMLUNG DRESDEN

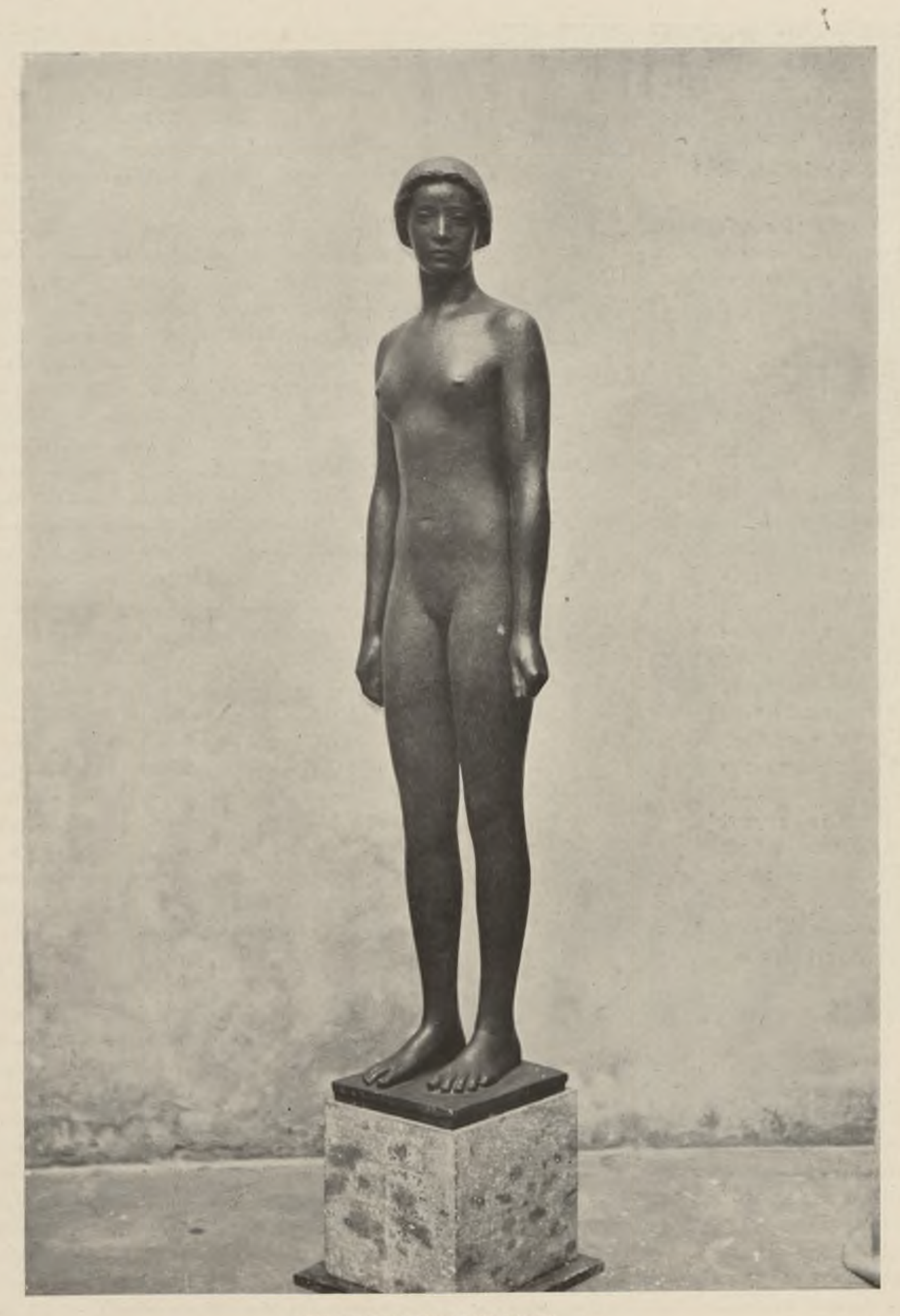
Nachdem Kolbe in jener Periode, um 1911 herum, sich klar geworden war über sich und die verschiedenen Kräfte seiner Begabung und einen Weg vor sich sah, wandte er sich, anfangs etwas zögernd, grösseren Aufgaben zu, für deren Lösung er jetzt die Fähigkeit in sich fühlte. Dass er bei der Brunnenfigur für das Landhaus des verstorbenen Sammlers Julius Stern sich wieder einmal nach längerer Pause mit der Bildhauerei in Stein befasste (eine kauernde, noch halb im Block steckende „Sklavin“ war 1904 entstanden) mag zum Teil an der besonderen Art des Auftrags gelegen haben. Besonders vertraut ist Kolbe dieses Material nicht, er denkt in Bronze, seine Phantasie schafft ihre Figuren ohne die Gegebenheit und Gebundenheit der Materie, wie sie der Stein, der Block, mit sich bringt, sondern immer gleich in freier Luft, mit der Wirkung des Lichtes, gewissermassen als Pleinairplastik, und so hat auch diese schöne Brunnenfigur (Abbildung S. 9) gewisse Dinge, an denen man spürt, dass er sich hier auf einem weniger vertrauten Boden befindet. Die Behandlung des Gewandes mit ihren harten und groben Kanten hat das Material nicht ganz überwunden. Gewiss beruht dieser Gegenstand auf einer künst-



GEORG KOLBE, MÄDCHENSTATUE. 1915
DETAILAUFNAHME

lerischen Absicht; gegenüber dieser etwas rüden Orchestrierung in der Begleitung kommt die Melodie, das Thema, der nackte weibliche Körper besonders zart und blütenhaft zur Geltung. Aber das sind Mittel, mit denen Kolbe, sonst, wenn er in Bronze denkt, nich artbeitet oder die man dann wenigstens nicht als störend empfindet. Doch diese Einwendungen sollen die Schönheit dieses Werkes nicht verkleinern. Der Rhythmus, der diesen Körper bewegt und in seiner Bewegung wieder einheitlich zusammenfasst, dieses Sichstrecken und Sichneigen der Massen, das Auf und Ab der Flächen aus dem Reliefgrunde heraus, das Zitternde in der Modellierung, dieses Atmen des Fleisches mit dem Heben und Senken, und dieser Kopf, melancholisch im Ausdruck holder dämmeriger Dumpfheit — das enthält einen plastischen Reiz von seltenem Reichtum, demgegenüber die kleinen Unbeholfenheiten gar nichts mehr bedeuten. Es giebt auf dem Gebiete der Architekturplastik, diesem Greuelgeschöpf moderner Tage, zahllose Figuren, die so oder ähnlich angeordnet sind und so oder so ähnlich aussehen, äusserlich betrachtet. Aber diese Beseelung im Rhythmus von innen heraus, diese zarte Lebendigkeit in der Modellierung, lebenswahr, aber modellfern, hat kein halber oder ganzer Kunstgewerbler, sondern nur ein schöpferischer Künstler, weil nur dieser, im Gegensatz zu jenem, von der Schönheit der Wirklichkeit allein und von nichts andrem erregt wird und sich um die verwendbare dekorative Wirkung nicht kümmert.

Jetzt, auf dieser Stufe neuer grosser Reife angelangt, wandte sich der Künstler abermals dem Problem der Bewegung mit grosser Energie zu. Die Statuen der Tänzerin und des Tänzers entstehen, zwei Variationen über dasselbe Thema. In der in der Nationalgalerie aufgestellten Tänzerin ist das feine leichte Schweben und das runde Drehen zum erschöpfenden Ausdruck gekommen, die stille Bewegung des gleitenden Tanzes. In der Statue des Tänzers, der vielleicht nicht auf den ersten Blick so angenehm wirkt, uns aber noch bedeutender und schöpferischer vorkommt, ist es die Bewegung in Sprung und Drehung (Abbildung S. 10). Erinnerungen an Nijinsky mögen hier anregend gewirkt haben, dieser seltsame Moment, wo der Körper die ganze schnellende Federkraft zusammenreisst und wo die kommende Spindelbewegung des nächsten Augenblickes schon angedeutet ist, jene Tausendstelsekunde, die zwischen zwei rasenden Pendelschlägen der Bewegung steht und doch das Entscheidende enthält. Diese Formulierung ist etwas Neues in der Kunst, dies hatte in der Plastik noch niemand gewagt und wenn vielleicht für unsren heutigen Geschmack die Formulierung dieses neuen Problems erkauft werden musste mit einer sehr weitgehenden Vereinfachung in der Formenbehandlung des Einzelnen (die übrigens in unsrer Abbildung noch übertrieben erscheint, weil die Linien



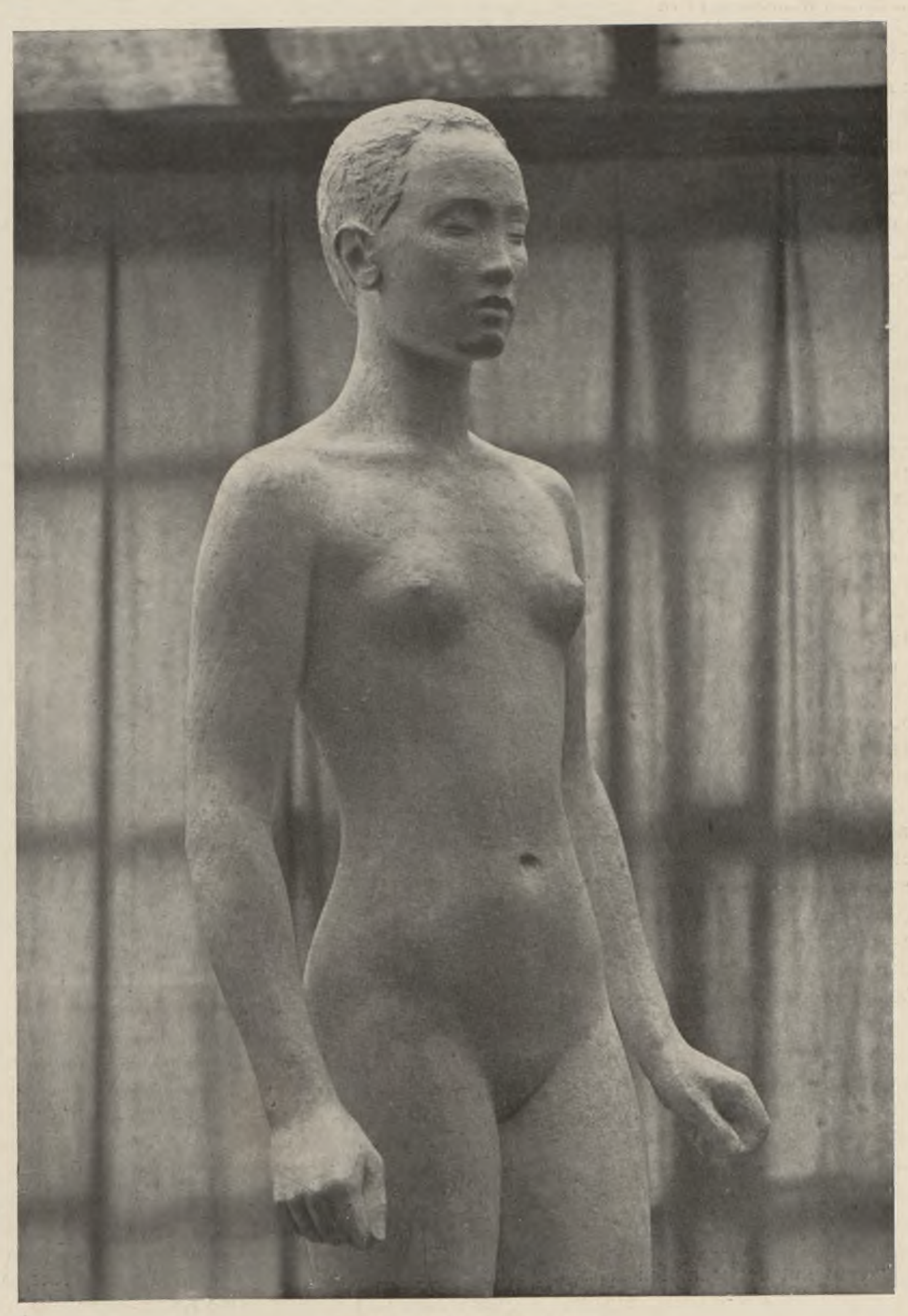
GEORG KOLBE, MÄDCHENSTATUE. 1915
SAMMLUNG TH. BEHRENS, HAMBURG



GEORG KOLBE, MALAHN. 1916
ZUR AUSFÜHRUNG IN BRONZE BESTIMMT

von Hals, Kopf und Schulter, die im Original räumlich auseinanderliegen, hier, in der Abbildung, hart zusammenstossen), so darf man darüber doch nicht vergessen, was hier geleistet ist: eine neue Fassung des „fruchtbarsten Moments". Dergleichen bringt immer gewisse Härten und Schroffheiten mit sich, auf die es aber auf die Dauer der Zeit nicht ankommt. Gerade in dieser Arbeit liegen grosse Zukunftsmöglichkeiten für diesen Künstler, und nicht nur für ihn allein. —

Und nun die Statue. Es ist merkwürdig, wie wenig Rundstatuen es in der neueren Kunst, die Renaissance eingeschlossen, doch eigentlich giebt. Während die antike Plastik mehr als die Hälfte ihres Lebens auf diesem Thema aufgebaut hatte, ist die Statue in der Renaissance, besonders in der Hochrenaissance, selten geworden. Die Freistatuen Donatellos, seine Täuferfiguren und Davidsgestalten, fanden in der Hochrenaissance wenig Nachfolger, und auch Michelangelos Jugendwerk, der kolossale David, ist nicht als Freistatue gedacht, sondern ward auf allgemeinen Künstlerbeschluss vor eine Hauswand gestellt. Man empfand den Zusammenhang mit der Architektur als notwendig. Es ist als habe man in jener Zeit, wo man die Antike immer gründlicher kennen lernte, instinktiv gefühlt, dass die Antike das Thema der einfachen Rundstatue sozusagen erschöpft habe, und man kann feststellen, dass die Neubelebung der plastischen Probleme, die von Hildebrand ausging, gleichfalls unter dem Eindruck dieser Empfindung vor sich ging. In entscheidenden Werken ist sie nicht wesentlich über die polykletische Form hinausgekommen, über dieses Dastehen mit dem Wechselspiel von Stand- und Spielbein, mit dieser Ponderierung, wo die Last auf einem Beine ruht und das andre entspannt und freispielend zur Seite gesetzt wird. Dieses Motiv, das nun beinahe zwei Dutzend Jahrhunderte alt ist, bestimmt heute noch fast allgemein unsre Vorstellung des schönen, künstlerischen Stehens (ein boshafter Mensch hat es einmal, witzig, aber nicht ganz unzutreffend, „das Probiermamsellstehen" genannt). Es ist ja auch eine in der Arbeit von Generationen langsam herangereifte und vom höchsten Rhythmusgefühl diktierte wundervolle Lösung des Problems. Aber für heutige Menschen ist es auch ein wenig Pose und ein wenig Akademie geworden und entspricht nicht immer ganz der einfachen Empfindung, mit der unsre Zeit der Natur des nackten Körpers gegenübertritt. Das Einfachste ist immer auch das Schwerste, man kann sich nicht so leicht losmachen von einer eingewurzelten Sehgewohnheit, und auch mit aus diesem Grunde mag Kolbe für seine Statuen exotische Modelle oder doch Erfahrungen, die er an exotischen Modellen gemacht hat, verwenden. Denn diese Wilden sind wenigstens in diesem Punkte doch bessere Menschen, sie wissen nichts vom europäischen Schönheitskanon und stehen da, wie sie die Natur erschaffen hat, auf ihren zwei Beinen, nicht auf Standbein minus Spielbein. Dieses Einfachste sucht Kolbe, und an dem Vergleich des Somalinegers (Abbildung S. 11)



GEORG KOLBE, MALAIIN. 1916
ZUR AUSFÜHRUNG IN BRONZE BESTIMMT. DETAILAUFNAHME

mit den beiden Mädchenstatuen (Abbildung S. 13 und 14) sieht man, auf welchem Wege er hierzu kommet: der Neger zeigt sehr viel mehr Modellarbeit als die Malaiin, es ist, wenn man will, eine realistische Arbeit, so stand der Mann und so blickte er und so höckerig sah die Modellierung seines straffen Körpers aus; und dieses leichte Vorwärtssetzen des einen Fusses, mit dem aber noch keine Verteilung der Last verbunden ist und kein Seitwärtsknicken der Achsen, war ihm die natürliche Haltung. In den Mädchenstatuen sind diese Motive künstlerisch idealisiert. Schlicht und gutartig steht diese Bronzefigur der Sammlung Behrens da und ein ganz leiser rhythmischer Strom fliesst durch ihre Glieder. Denn ihre Glieder sind gelöst in den Gelenken und dadurch unterscheidet sie sich prinzipiell von allen archaischen Figuren, die ja auch so einfach, ohne ausgearbeitete Ponderierung dastehen, die aber von einer Art Gliederstarre befallen sind und denen man die Bewegungsfähigkeit der Gelenke noch nicht ganz zutraut. Kolbe dagegen giebt die Einfachheit und das Strenge bei aller Freiheit und in der letzten Natürlichkeit. Auch die Modellierung, die Oberflächenbewegung ist sehr einfach, überall nur die leisen Erhebungen und Senkungen, feines Verfliessen der Flächen in den zartesten Rundungen. Das plastische Volumen soll möglichst wenig angegriffen und möglichst gar nicht durch zuckende Schatten zerstört werden, die reine Form soll erhalten bleiben, auch im Schädel, der als kubische Masse, nicht durch interessante Zerklüftung wirkt. Daher auch der etwas merkwürdige Kopftypus mit der stumpfen Nase, der selbst da ein wenig malaiisch aussieht, wo, wie bei der Bronzefigur der Sammlung Behrens, kein ausgesprochen exotisches Modell vorgelegen hat. Alles in dieser Formensprache kommt aus ein und demselben keuschen Gefühl, aus einem künstlerischen Atem. Der Zauber, den diese Statuen haben, ist nicht der Reiz des Primitiven, bei dem immer die Freude an der Knospenhaftigkeit und des Nochnichtwissens und Nochnichtkönnens etwas mitspricht, sondern es ist der Zauber der Einfachheit und Grazie in einer Kunst, die alles kann und alles weiss, die aber zurückgekehrt ist zum Natürlichsten, die ohne Aufregung und ohne Affekt redet, schlicht, leise und deutlich; eine Kunst, die weiss, dass sie nicht zu schreien braucht, um verstanden zu werden. Wer die feine traumhafte Poesie in der Malaiin nicht spürt, der würde auch vor pathetischen Äusserungen



GEORG KOLBE, KRIEGSGRUPPE. BRUNNENDENKMAL
ZUR AUSFÜHRUNG IN BRONZE BESTIMMT

baut, das zeugt von einer neuen Monumentalität, die himmelweit verschieden ist von der fast zur Fabrikmarke erstarrten Denkmalmonumentalität, die sich in Deutschland in erschreckender Weise breitzumachen begann und die Lederers imposanten Bismark sehr schnell zu einem billigen Klischee degradierte. Wir sind nun einmal keine Ägypter und Assyrer, sondern moderne Europäer. Gewiss war Begas'sche Denkmalskunst in ihrer Theaterei und ihrer Verschmierung des Materials ein grosses Elend und die Reaktion musste kommen, und in dieser Reaktion war auch gelegentlich Platz für Kolossalkunst. Aber diese Ausartung des monumentalen Gedankens, wie wir sie heute erlebt haben, ist kaum ein kleineres Elend und es ist höchste Zeit, dass nun Bildhauer kommen, die in ihrer Kunst das rein plastische Problem wieder an den Anfang und in die Mitte und an das Ende ihrer Arbeit setzen. Solche Künstler werden, wie Kolbe in diesem Brunnendenkmal beweist, am Ende auch mit Monumentalaufgaben fertig. Denn Monumentalität liegt nicht — trivial, aber nötig zu sagen — in den Maassen und den Massen und dem geometrischen und architektonischen Stilisieren, sondern sie ist immer nur das Resultat einer



GEORG KOLBE, KRIEGSGRUPPE. BRUNNENDENKMAL
ZUR AUSFÜHRUNG IN BRONZE BESTIMMT

dieses Temperaments unempfindlich bleiben, oder, was noch falscher wäre, nur das Pathos sehen. Die Denkmalsgruppe für einen Brunnen (Abbildung S. 16 und 17), die Kriegsgottheit darstellend, die einen Jüngling zum Kampfe erweckt, ist trotz der pathetischen Bewegung in demselben stillen Garten gewachsen, dem die Mädchenstatuen entstammen, unendlich fein im Gefühl und ergreifend im Ausdruck. Wie die Massen auseinander gezogen und wieder zusammengefügt sind, wie das Geschlossene, Massige sich durchdringt mit dem Gelösten, Feingliedrigen, wie sich das in aller Rundheit und aller Freiheit scheinbar ganz zwanglos zur Pyramide auf-

Arbeit, bei der sich der Künstler (Talent vorausgesetzt) leidenschaftlich und bescheiden seinem künstlerischen Problem hingiebt und sich ausserdem, je nach der besonderen Art der Aufgabe, den Bedingungen des Ortes und der Aufstellung taktvoll unterordnet. Mehr ist nicht vonnöten. Wenn wir mehr wollen, dann bekommen wir eine neue Hochflut von Bismarcktürmen und Kyffhäuserarchitekturen und die neue deutsche Plastik wäre zu erledigen mit dem Schlagworte: „Markige Wucht im Verein mit einfachster Talentlosigkeit.“ Dass wir dies nicht brauchen, sieht man an der Möglichkeit, die Kolbe auf naive Weise gefunden



GEORG KOLBE, ZEICHNUNG. 1914

hat. Auch diese Arbeit kann fruchtbar für die Zukunft werden. — —

Selten bedauert man die Unzulänglichkeit der photographischen Abbildung so sehr wie gegenüber plastischen Werken. Fast jede Aufnahme täuscht und man kann sagen: je besser die Plastik, desto schlechter die Aufnahme. Denn gute Plastik ist rund sie muss, trotzdem sie wohl jedesmal eine Hauptansicht hat, doch von allen Seiten gesehen werden, und selbst so einfache Dinge, wie die Malaiin, wirken in der Reproduktion nicht, man ahnt vor dem Bilde kaum, dass hier wieder einmal Rundstatuen im besten Sinne des Wortes vorhanden sind. Und auch von den andren Schönheiten dieser Werke geben die Abbildungen wenig oder gar nichts: von der Feinheit der Modellierung, von der Beseelung der Oberfläche, die Kolbe zu allen Zeiten seines Schaffens ausgezeichnet hat. Die Vollendung der Bronzetechnik lässt sich nur am Original würdigen; und nur notgedrungen, weil infolge des Krieges jetzt nicht in Bronze gegossen werden darf, entschlossen wir uns, einige der neueren Arbeiten in Aufnahmen nach dem Gipsmodell vorzuführen, das sich zum Original noch nicht einmal so gut verhält wie die Rückseite eines Perserteppichs zu seiner Vorderseite. Aber das durfte kein Grund sein, um diesen Hinweis auf Kolbe, einen unser bedeutendsten lebenden Bildhauer, noch länger hinauszuschieben.



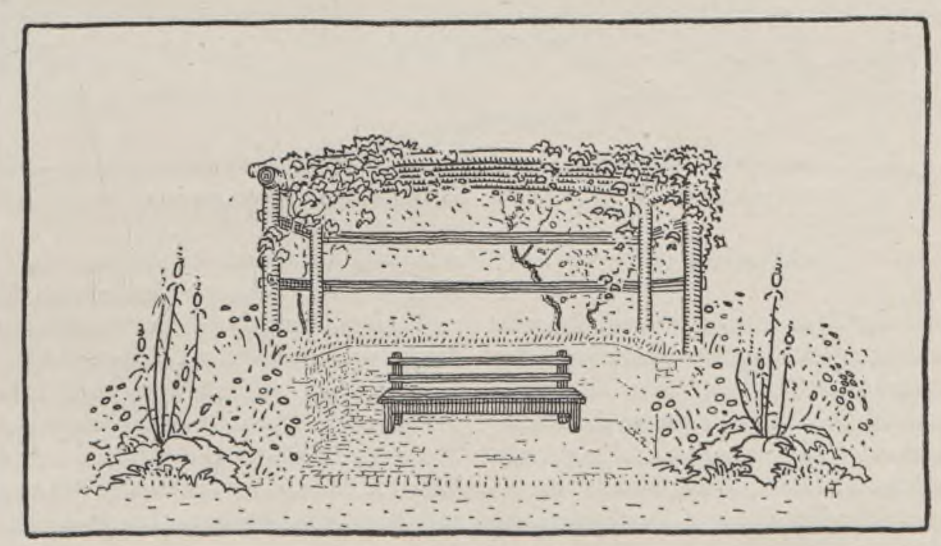
HEINRICH TESSENOWS ZEICHNUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

Bei der Betrachtung von Tessenows Architekturzeichnungen kommt es einem zum Bewusstsein, wie sehr die Fähigkeit, Architekturen zeichnerisch reizvoll zur Anschauung zu bringen, wie sehr die Kunst des Zeichnens überhaupt unseren Baukünstlern abhanden gekommen ist. Ich wüsste keinen Baumeister von Ruf zu nennen, der heute imstande wäre, seine Entwürfe und Pläne so sachlich und zugleich so persönlich künstlerisch zu zeichnen wie Tessenow. Daraus ist nicht der Schluss zu ziehen, Tessenow wäre für die zeichnerische Darstellung ausnahmsweis begabt; er zeichnet vielmehr besser, klarer, empfindungsvoller, künstlerischer als andere, weil er klarer und empfindungsvoller baut. Beides, die Kunst des Bauens und die Kunst architektonische Vorstellungen zeichnerisch auszudrücken, gehört zusammen und steht in Wechselwirkung.

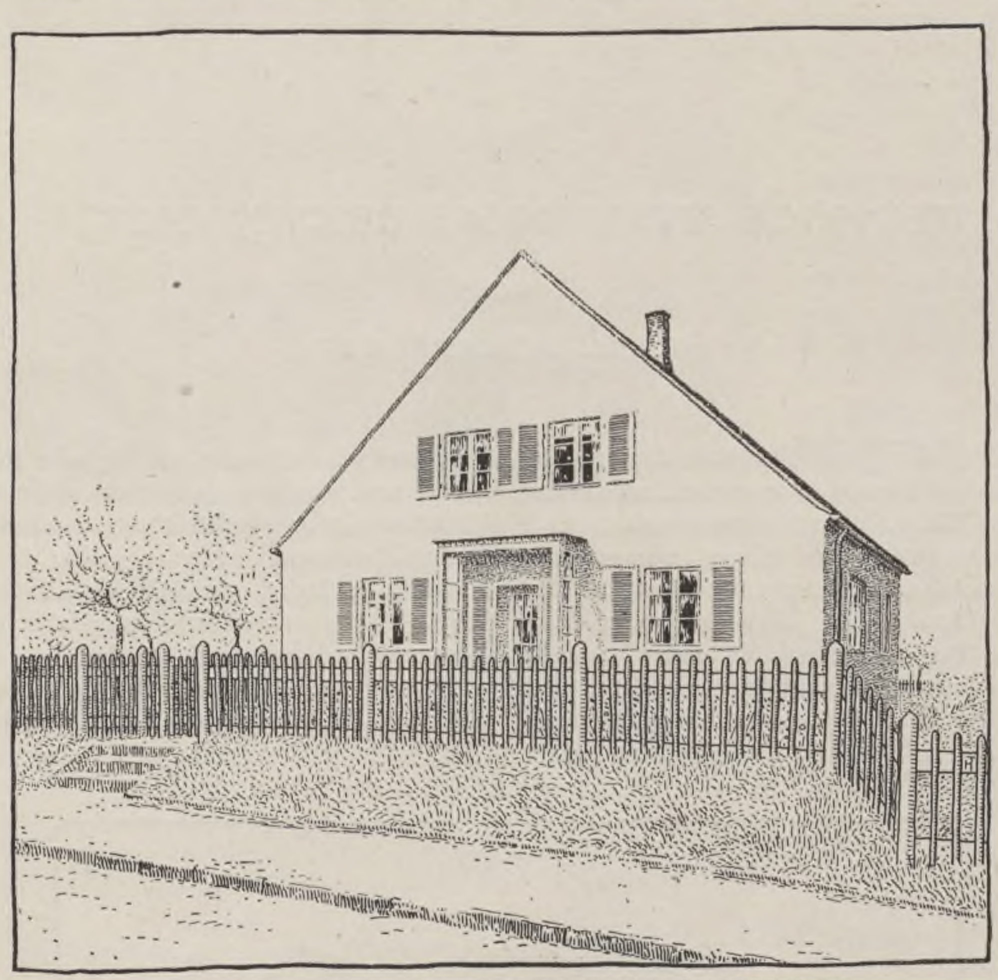
Die grossen Baumeister der Vergangenheit beweisen es. Die bedeutenden Architekten der Renaissance sind alle auch, mehr oder weniger, Künstler



HEINRICH TESSENOW, LAUBE

der Darstellung gewesen. Und bei den Barockbaumeistern war es, im Süden und im Norden, nicht viel anders. Noch unsere deutschen Klassizisten aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts waren im Besitz einer geistreichen künstlerischen Darstellungsmethode, die das Wesen ihrer Bauten vollkommen auszudrücken verstand. Den Lesern dieser Blätter sind davon vor einigen Wochen Proben gegeben worden, in dem Aufsatz, den Walter Curt Behrendt den Berliner Kirchen gewidmet hat (Jahrgang XIV, Heft XI).

Immer stand der Zeichenstil der Architekten in einer festen Beziehung zu dem Darstellungsstil der Maler. Die italienischen Baumeister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hatten die Handschrift der Renaissance, die Barockarchitekten zeichneten mit dem dekorativen Schwung und der szenarischen Phantasie ihrer Epoche und die Klassizisten befleissigten sich derselben reinlich kühlen, etwas dünnblütigen Klarheit, die wir in den Zeichnungen und Bildern der Nazarener finden. In jedem Fall ist in den Architekturzeichnungen die Empfindung der bildenden Kunst überhaupt niedergelegt. Das ist nun freilich auch in den letzten Jahrzehnten nicht anders gewesen; nur steht die künstlerische Empfindung dieser letzten Zeit im ganzen auf einem sehr tiefen Niveau. Man weiss, dass die akademisch anerkannte Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts im Zeichen eines subalternen Naturalismus, eines unselbständigen Eklektizismus und eines banalen Illusionismus gearbeitet hat. Auch die Architekten haben sich von diesen Eigenschaften verleiten lassen und haben ihre Entwürfe zeichnerisch etwa so dargestellt, wie die Maler einer Kunst für alle die Natur darstellten. Wie die Malerei in den letzten Jahrzehnten zudem aufs verderblichste beeinflusst worden ist von der Photographie und wie sie dabei selbstphotographisch

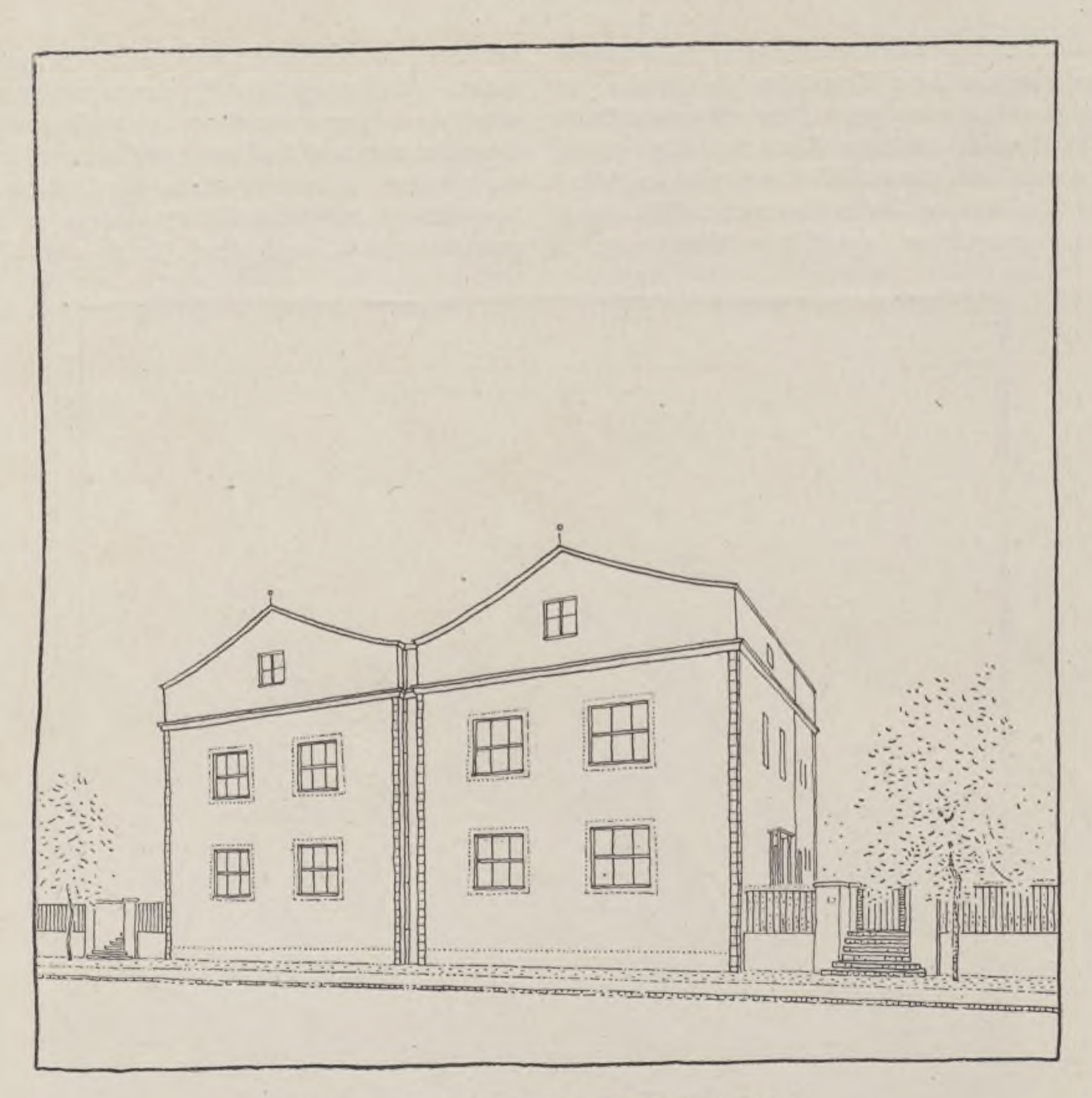


HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EIN LÄNDLICHES EINFAMILIENHAUS

geworden ist, so haben auch die Architekten den Ehrgeiz gehabt ihren Entwürfen die Illusion des Photographischen zu geben. Es ist an die Stelle der künstlerisch erhöhten Werkzeichnung, an die Stelle eines Stils, dessen Wert ebenfalls im „Weglassen", im Betonen des architektonisch Wichtigen, in einer geistreichen, sinnfälligen Abstraktion, in dem Herausarbeiten der besonderen Architekturwirkungen besteht, es ist an die Stelle der deutenden Linearzeichnung die täuschende Perspektivdarstellung mit naturalistischen Lichtern, Schatten und Farben getreten, das anspruchsvoll grosse, bunte Schaubild, das dem nach Illusion begierigen Bourgeois imponiert und das der Emporkömmlingskultur der letzten Jahrzehnte gemäss ist. Die Architekturzeichnung wurde zum Landschaftsbild, zum Prospekt. Oder es begnügte sich der Architekt mit der schematischen geometrischen Linearzeichnung, mit Querschnitten und Aufrissen. In beiden Fällen war der Architekt selbst nur selten der Zeichner. Die Perspektiven und Schaubilder wurden von Kunstgewerblern, von Firmen, die das Zeichnen von Architekturen gewerbsmässig betreiben und die für die grossen Architektenfirmen arbeiten, besorgt; und die Linearzeichnungen wurden von Angestellten im Baubureau hergestellt. In demselben Maasse, wie die Architektur sich der Kunst entfremdete, wie der Baumeister sich zum Geschäftsmann, Unternehmer, Baubeamten oder zu einem Mann der eklektizistischen Wissenschaft wandelte, wurde auch die



HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR LÄNDLICHE HANDWERKERHÄUSER



HEINRICH TESSENOW, VORSTÄDTISCHES DOPPELWOHNHAUS

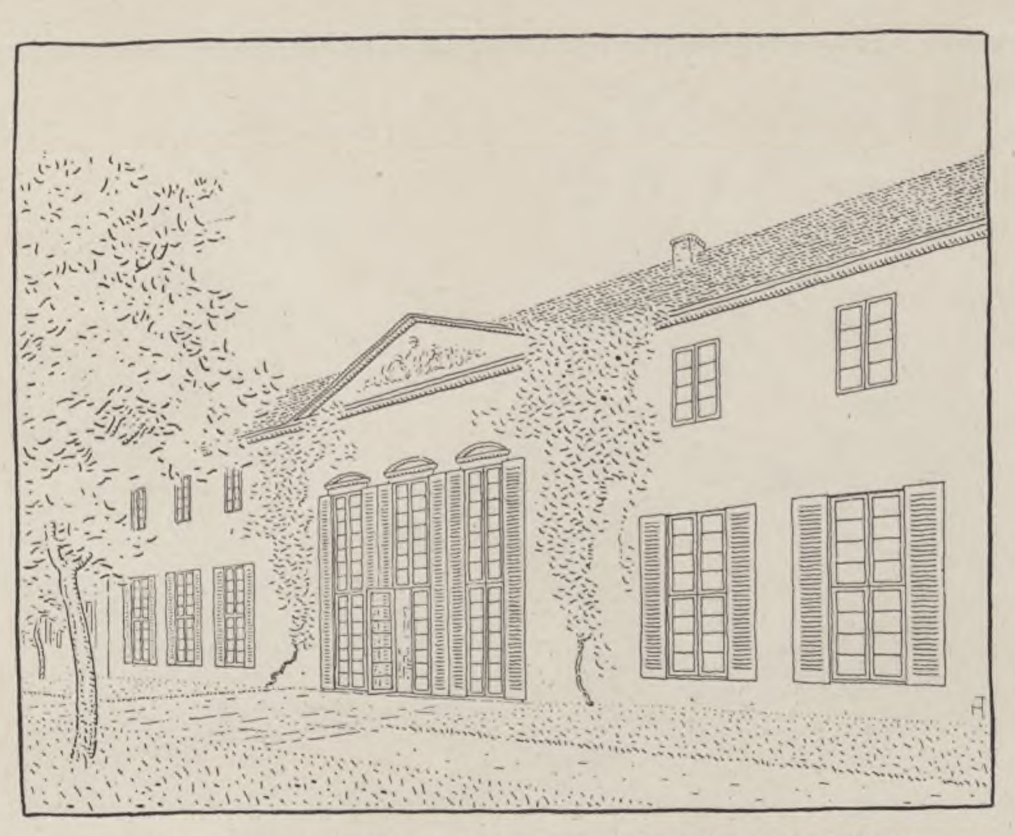
Kunst der Darstellung immer weniger gepflegt. Während man sich im Schinkel-Museum noch der wundervollen persönlichen Handschrift vor den Skizzen und Entwürfen des Meisters erfreuen kann, ist einige Jahrzehnte später alles Persönliche aus den Architekturzeichnungen verschwunden. Es giebt nur noch Professionismus, Manier und jenen üblen Schmiss, den man von vielen Wettbewerben her kennt. Das ist um so bedauerlicher, als in den letzten Jahrzehnten ein Künstler wenigstens gelebt hat, der den Architekten hätte zum Vorbild einer sachlich geistreichen Darstellung von Bauwerken werden können, ein Maler allerdings: Adolf Menzel. Dieser geniale Mann hat die vielen Architekturen, die er gezeichnet hat, nicht wie ein Baumeister dargestellt, aber es sind in seiner Art die Architekturformen anzusehen, die Verhältnisse zu unterstreichen, den Bauorganismus zur Anschauung zu bringen, so viele Elemente vorhanden, die auch dem Architekten nützlich werden können, dass die ganze Blindheit, Unbildung und Unfähigkeit unserer Gründergeneration dazu gehörte, um an dieser Lehre ungerührt vorüber zu gehen.

Ein gewisser Wandel trat ein, als der neupathetische Architekturstil aufkam, dessen Vertreter vor allem Bruno Schmitz und Wilhelm Kreis sind. Der Monumentaldrang, der in der Folge zum Bau der deutschen Völkerdenkmale geführt hat, wollte sich auch zeichnerisch bethätigen, weil dem Publikum die erstrebte pathetische Wirkung nur mittels eines



HEINRICH TESSENOW, LÄNDLICHES EINFAMILIENHAUS FÜR DAS RUHRTAL

pathetisch übertreibenden Zeichenstils anschaulich gemacht werden konnte. Es war immerhin ein Fortschritt, weil der Architekt doch endlich selbst wieder zeichnete. Nur konnte es nicht fehlen, dass alles Summarische, Ungenaue, Rohe und Theatralische, das in dieser deklamatorischen Denkmalsarchitektur ist, auch in die Zeichnung überging. Schmitz, Kreis und die Architekten ihres Temperaments sind Künstler der grossen Kohlezeichnung; der Bleistift, die Feder genügen ihrem Drang nicht mehr, sie brauchen den breiten Strich, die wuchtige Wirkung. In ihren Zeichnungen sind grosse Schwärzen, heftige Effekte, steile Silhouetten, heroische Wolkenbildungen und mächtige Baumgruppen. Die Wirkung ist im ersten Augenblick stark, doch lässt sie bald nach und wird schliesslich leer. So persönlich die Darstellung scheint, so konventionell ist sie. Auch diese Art des Zeichnens

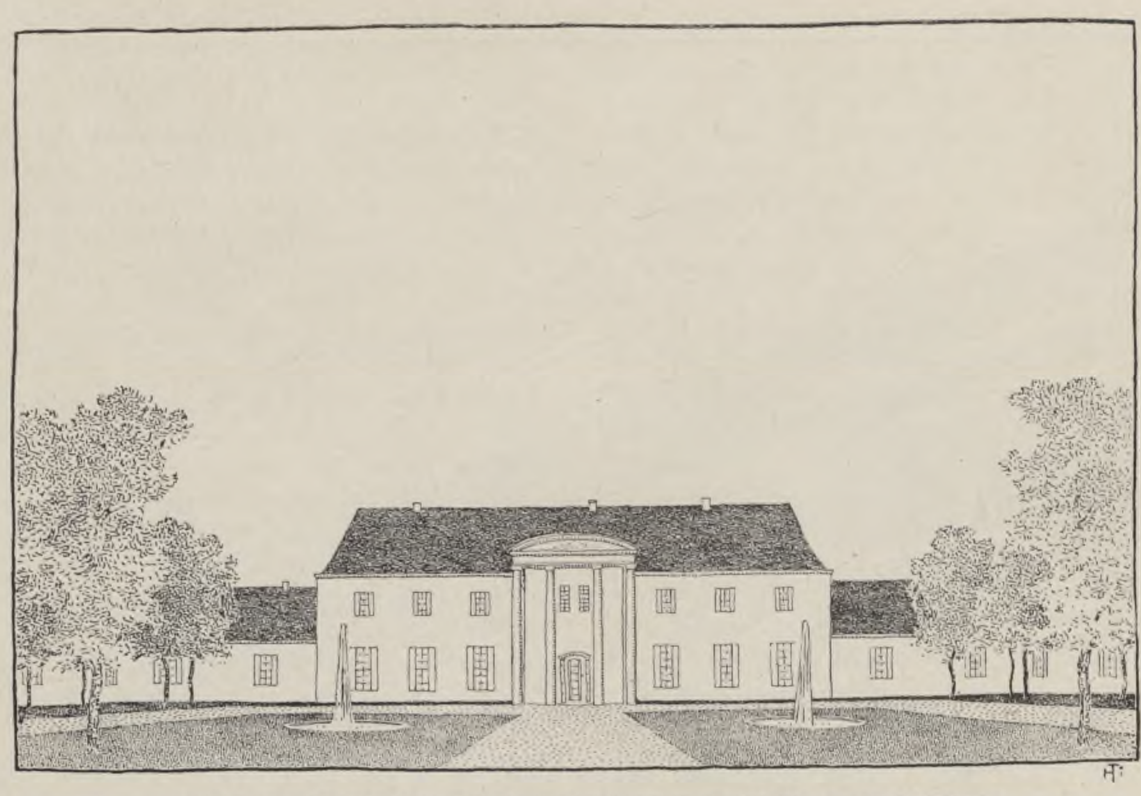


HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EIN NORDDEUTSCHES GUTSHAUS. GARTENSEITE

hat die Architekturzeichnung nicht wieder künstlerisch machen können; sie hat es letzten Endes nicht gekonnt, weil auch den monumentalen Bauwerken das Künstlerische im höheren Sinne fehlt.

Von den Autodidakten endlich, die aus der Malerei zum Kunstgewerbe und von dort zur Architektur gekommen sind, ist Wandel ebenfalls nicht geschaffen worden. Nicht einer dieser Künstler, denen die Baukunst sonst doch manches verdankt, hat als Architekturzeichner Besonderes geleistet. Ihre Darstellungen sind Kompromisse, sind unfrei und, was das schlimmste ist, sie wirken unräumlich. Die Zeichnungen sind eigentlich nur Aufteilungen der Fläche, sind bestenfalls Flächenornamente. Wieder weist der Stil der Zeichnung auch hier auf das Bauen zurück. Auch dieses ist mehr flächenhaft als räumlich, auch dieses ist ein Aneinanderfügen in Stein übertragener Flächenideen.

Der erste Typ eines Baumeisters, nach langer Zeit, bei dem das Bauen und das Zeichnen sich gegenseitig bedingen und der ein Künstler der Zeichnung ist, weil er als ein Meister baukünstlerischer Vorstellungen angesprochen werden muss, ist Heinrich Tessenow. Es ist schon bezeichnend, dass er der erste eigentlich wieder ist, der den Drang hat seine eigenen Bauten und Entwürfe in Buchform herauszugeben. Man könnte höchstens von fern an Olbrich denken, den Vielgewandten, der auch als Zeichner recht begabt war und eine gewisse Zärtlichkeit für seine Zeichnungen an den Tag legte. Aber dieser ungemein talentierte Künstler war zu eilig, zu sehr immer im Galopp, als dass er seinem Werk die nötige Sorgfalt hätte angedeihen lassen können. Er litt an seinem Wienertum und an seiner Zeit. Tessenow erinnert in seinem Bestreben, seine Bauideen zeichnerisch zu sammeln, mehr an die alten Meister. Er greift die Sache mit demselben Ernst an, den Palladio bei der Herausgabe seiner Entwürfe zeigte oder der noch in Schinkels Publikationen zu spüren ist. Sein Zeichnen ist nicht nur eine Thätigkeit für den Augenblick, zur Überredung des Bauherrn, er zeichnet vielmehr, möchte man sagen, für die Nachwelt, er zeichnet für die Baukunst. Seine Zeichnungen sind abgerundete kleine Meisterwerke, denen kein Strich hinzugefügt und keiner genommen werden dürfte. Und weil die Kunst der Architekturzeichnung in diesen Arbeiten nach langer Zeit wieder selbständig geworden ist, hängt sie eng auch zusammen mit den Zeichnungen der guten, der klassischen modernen



HEINRICH TESSENOW, ENTWURF FÜR EIN NORDDEUTSCHES GUTSHAUS. ANFAHRTSEITE

Maler. Man denkt ein wenig an van Gogh, der am genialsten als Zeichner war, ohne dass aber eine unmittelbare Beziehung vorhanden wäre. Ebenso sehr wie van Goghs Zeichnungen den Maler verraten, deuten die Tessenows auf den Architekten. Dann wieder scheint die kultivierte Darstellungsweise unserer Baukünstler aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts lebendig, geschmeidig, flüssig, ja impressionistisch geworden. Einiges erinnert in der stilistischen Zuspitzung an Beardsley. Denn bei aller eisernen Sachlichkeit sind die Zeichnungen Tessenows unendlich graziös. Sie sind geistreich und pikant, aber ohne Pikanterien. In einer bewundernswürdigen Weise beherrscht diese Zeichenkunst, die das Lineal überhaupt nicht kennt, das Geheimnis mit einem Nichts die Materialwirkungen hervorzubringen. Tessenow arbeitet nur mit Strichen und Punkten. Damit aber weiss er in überzeugender Weise Putzflächen und Mauersteinflächen, Ziegel oder Holz, Stoff und Metall zu veranschaulichen, er deutet nur mit spielender Feder Bäume und Rasenflächen an und giebt doch immer Extrakte. Seine Zeichnungen sind empfindungsvoll bis zum Idyllischen, aber nie sentimental, sie sind stimmungsvoll, aber auch so sachlich, dass man danach bauen könnte. Man kann von den klaren Blättern die Maasse und Verhältnisse ablesen, und doch sind sie auch wie Gedichte voller Reim und Klang. Wer vor den Bauten Tessenows das Rhythmische und Melodische, das diesem Architekten endlich wieder gelingt, noch nicht erfassen kann, der spürt es bei der Betrachtung der Zeichnungen. Sie sind musikalisch beschwingt, es lebt darin etwas von der goldenen Klarheit des Mozartischen Geistes. Sie sind aufs äusserste persönlich und doch ist das Gesetz der Darstellung ganz vom Objekt abgeleitet, sie sind durchaus Arbeiten eines Architekten, aber auch sehr malerisch. Sie wirken wie Organismen, weil alles zueinander passt, weil die Persönlichkeit, die dahinter steht, ausgeglichen ist und weil die Empfindung einer Präzisionswage gleicht. Die Ökonomie dieser Arbeiten ist etwas Einziges; die Bescheidenheit darin weist auf grosses künstlerisches Selbstgefühl. Die Zeichnungen sind voller Zartheiten, aber nie schwach, sie sind knapp, aber dabei erschöpfend, sie sind ganz räumlich gedacht, doch erstreben sie niemals eine naturalistische Illusion. Mit sparsamen Schwarzweissandeutungen sind Luft, Licht und Farbe gegeben. Nicht eine Spur von Schwindel ist vorhanden, vielmehr spricht eine



HEINRICH TESSENOW, ARBEITERREIHENHÄUSER. ENTWURF FÜR HELLERAU

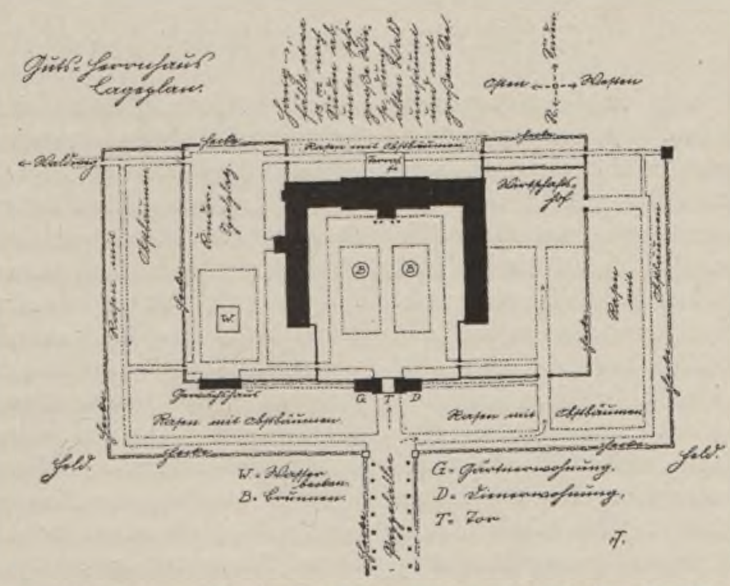
fast fanatische Redlichkeit der Berufsgesinnung. Es giebt nicht unklare Stellen, alles geht organisch auseinander hervor, jede Form bedingt die nächste Form und das Ganze ist das Endergebnis einer auf ein einziges Ziel gerichteten Lebensarbeit. Und in allem, im Ganzen und in den kleinsten Einzelheiten, kommt die schönste männliche Liebe für das Leben zum Ausdruck. Diese Liebe, die nicht rechts und links blickt, sondern nur auf die Sache, die nur die Kunst meint und die im höheren Sinne zweckfrei ist, adelt Tessenows Arbeiten überhaupt. Sie macht aus dem stillen Baumeister, von dem die Zeit noch nicht viel wissen will, einen Lehrer und Erzieher seiner Nation, auch ohne dass er ehrgeizig Einfluss und Wirkung sucht.

Es ist nicht Raum bei dieser Gelegenheit von dem Architekten im besonderen zu reden. Es werden weiterhin zwei Kapitel eines Buches abgedruckt, das demnächst erscheinen soll und das auch die hier abgebildeten Zeichnungen neben vielen anderen enthalten wird.* Auch aus diesen theoretischen Ausführungen spricht eine Denkweise, die nur darum originell ist, weil sie auf den Kern der Dinge geht, weil sie einem wesentlichen Menschen angehört. Ferner ist die Gelegenheit benutzt worden, um Photographien einer Wohnungseinrichtung zu zeigen, die Tessenow vor kurzem für eine Berliner Mietswohnung geschaffen hat und in der sich die Eigenschaften des gewerblichen Arbeiters aufs

* „Hausbau und dergleichen" bei Bruno Cassirer, Berlin.

schönste zeigen. Hinzugefügt seien diesem Hinweis auf die Zeichnungen nur einige Worte über die letzten Entwürfe Tessenows. Es handelt sich um die Pläne für ein grosses Gutshaus, die auf den Seiten 2, 24 und 25 abgebildet sind. Diese Arbeiten zeigen, dass Tessenows Talent in den letzten Jahren endgültig ausgereift ist. Nach genauer Prüfung der Tragweite der Worte kann es ausgesprochen werden, dass mit solchen Arbeiten eine neue Phase unserer in voller Verwirrung befindlichen Architektur anheben könnte, dass ihre Klarheit endlich einen reinen Klang wieder in das Gelärm gegeneinanderkämpfender Tendenzen bringt. Die besten Traditionen sind hier, ohne Eklektizismus, aufgenommen und von innen heraus fortentwickelt. Alles Autodidaktische und anregend Dilettantische, das zu seiner Zeit notwendig gewesen sein mag, ist überwunden. Man beachte vor diesen kleinen Zeichnungen wie die Fenster in der Mauer sitzen, wie sie sich zueinander verhalten, wie die Dächer entwickelt sind und wie die wenigen rein darstellenden Formen wirken. Wie der weise Komponist nur selten zum Fortissimo greift, dann aber damit aufs höchste wirkt, so hat Tessenow hier die Säulen, die Giebelform und die grossen Fenster angewandt. Vor diesen Entwürfen stellt sich jenes Gefühl ein, das einem sagt: es muss so sein, man hat den Eindruck von etwas Gewachsenem. Hier ist keine Artistik, denn alles Künstlerische ruht auf einem sicher gekonnten Handwerk, auf Praxis und Erfahrung. Das, was Tessenow selbst die „erledigte Form" nennt, ist zur Thatsache geworden. In solchen Architekturen lebt der preussische Stil in neuer Lebendigkeit wieder auf. Jener Stil, der das Geheimnis noch kannte, ein Gebäude mit der nordischen Landschaft in Einklang zu bringen und den Eindruck zu erwecken, als sei es, der Form und der Farbe nach, damit verwachsen. Kein anderer Architekt hat heute diese Lauterkeit der Form, keiner hat soviel Ernst und Anmut, soviel Reife und Unschuld.

Darum zeichnet keiner auch so schön, so künstlerisch. Wenn das Publikum und die Fachgenossen von Tessenow zu wenig halten, so sollten sich die talentvollen Maler, die so freudig jedes Talent sonst willkommen heissen, zu ihm bekennen. Sie sollten sich für ihn einsetzen, indem sie seine Zeichnungen ausstellen wie ihre eigenen und darauf hinweisen als auf kostbare kleine Kunstwerke moderner Zeichenkunst.



HEINRICH TESSENOW, GRUNDRISS DES GUTSHAUSES AUF SEITE 24 UND 25



HEINRICH TESSENOW, STÜHLE

DIE TECHNISCHE FORM

VON

HEINRICH TESSENOW

Angenommen, man zeigt uns eine Dynamomaschine: wir finden, dass sie merkwürdig verdächtig aussieht; man erzählt uns von ihrer Kraft, die für uns ganz unfassbar gross ist, wir haben plötzlich den allergrössten Respekt vor dieser Maschine und denken unwillkürlich an alle höchsten Möglichkeiten menschlichen Arbeitens; aber während wir dann die Maschine wieder aufmerksam ansehen, ist es uns auffällig, dass wir einen so sehr grossen inneren Abstand zu ihr behalten, sie ist uns unheimlich, unsere Bewunderung hier enthält eine so merkwürdige ängstliche Unsicherheit, wir möchten eigentlich am liebsten fortgehen aus diesem Maschinenraum, ganz fort, aus der Fabrik hinaus, plötzlich empfinden wir, wieviel grosser Mut nötig ist, in der Fabrik zu arbeiten; wir dachten vorhin an alle höchsten Möglichkeiten menschlichen Arbeitens; wir denken jetzt etwa an den Moses von Michelangelo oder an irgendeine andere Plastik und denken uns solche Plastik neben die Dynamomaschine gestellt, und plötzlich erscheint diese uns vollkommen wahnsinnig zu sein; wir wissen nicht im geringsten, warum so und warum nicht anders, wir würden uns durchaus nicht mehr wundern, wenn über der Dynamomaschine, $35^1/_4$ mm von ihr entfernt, eine grosse schwarze Kugel schweben würde, die an der linken Seite einen Diamant hätte, oder wenn da sonst irgend etwas ganz Unbegreifliches herauskäme; es wäre einigermassen wertvoll, festzustellen, ob schon irgend jemand einmal in einem Raum mit einer Dynamomaschine einen Hund herumlaufen sah oder eine Katze oder dergleichen, die ja kaum ein technisches oder ein organisatorisches Interesse haben; soweit wir das nicht haben, hat die Maschine eigentlich keinen

Anm. d. Red.: Die auf diesen Seiten gegebenen Aufnahmen sind nach Innenräumen aus der Wohnung des Herrn Ed. Krüger, Charlottenburg angefertigt.



HEINRICH TESSENOW, STÜHLE

Wert; das, was wir sehen oder überhaupt empfinden von ihr, ist eigentlich völlig Nebensache; zum Beispiel wenn wir uns vorstellen: es kommt ein Techniker, der zeigt uns, er braucht die Dynamomaschine gar nicht, er ersetzt sie durch diese kleine billige Kugel, die mit dem Draht verbunden ist, und indem er diese Kugel auf den kleinen billigen weissen Teller legt, hat er in dem Draht genau die gleiche Spannung, für die wir die Dynamomaschine nötig haben; das angenommen, so werden wir alle dann ohne weiteres diese kleine billige Kugel mit dem kleinen billigen weissen Teller der teuren Dynamomaschine vorziehen; ihr Formenwert ist beinahe Null, nicht ganz; denn wir sind als Menschen auch in jedem Fall etwas Techniker, und so haben wir auch zu jeder technischen Form ein allgemein-menschliches Verhältnis, so dass wir auch in jedem Fall einigermassen die Dynamomaschine — abgesehen von aller Technik — rein als Form bewerten oder verstehen und lieben können; wir empfinden mit dieser Maschine durchaus etwas von ihrer Kraft, so glauben wir auch dem Ingenieur seine hochzahligen Angaben; aber das meiste davon bleibt uns nur Glaube; was die Form uns hier von der Kraft mitteilt, ist unendlich wenig; so haben wir unter anderem auch kaum ein geringstes Urteil über die möglichen Wirkungen dieser Kraft, zum Beispiel es würde uns gar nicht so besonders wundern, wenn die Dynamomaschine plötzlich hochsteigen, auf uns los steuern und — scharf an unserm sehr wertvollen Kopf vorbei — zum Fenster hinausflitzen würde.

Die Technik sucht immer die kleinste Form und die grösste Kraft, bejaht die Form nur als unvermeidlich, im übrigen verneint die Technik alle Form; ihr wäre durchaus am liebsten etwas: irgendwo eine Kugel oder allenfalls ein Würfel, nicht zu gross, von da ab überallhin Drähte, einfachste billige dünne Drähte, am Ende immer ein kleiner Knopf und daneben auf einem kleinen weissen Schild „Bitte zu drücken“, und es müsste gut sein. Das technische Arbeiten ist grundsätzlich formenfeindlich; abgesehen davon, dass wir mit jedem Arbeiten auch ein sinnliches Interesse haben, womit wir uns bei jedem Arbeiten — also auch bei dem Herstellen einer Maschine — um die Schönheit bemühen, abgesehen davon hat die Maschine oder überhaupt die Technik mit der Schönheit nichts zu thun; die eigentliche Schönheit der Technik ist keine Thatsache, ist nicht zu empfinden, sondern ist geistig, liegt vor allen Dingen in den wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Notwendigkeiten; so müssen wir möglichst weitgehend einseitig etwa Techniker oder Mathematiker oder

haben mit der eigentlichen und gesunden Kraft der Maschine oder der Technik nichts zu thun, sondern sind ihr in der Seele zuwider und müssen ihr notwendig irgendwo oder irgendwann wesentlich zum Schaden sein. Geographische Wandkarten, statistische Tabellen, überhaupt Tabellen, mathematische Formeln, optische Instrumente usw., überhaupt alles hervorragend Verstandlich-Exakte ist der Technik und der Maschine im letzten Willen und fördert ihr Arbeiten ganz unmittelbar. Es gehört sich, dass wir in der Fabrik neben der Maschine Menschen bleiben; aber es gehört sich auch ebenso, dass wir im Zusammenarbeiten mit der Maschine ihre wesentliche Eigenheit (das Verstandliche, Organisatorische usw.) bejahen und ihr nicht hinten und vorne etwas entgegenstellen, das ihr durchaus feindlich ist.

Wenn wir an ein reiches, aber besonders leeres Ornament denken und daneben an einen Kupferdraht mit grosser elektrischer Spannung, so haben wir zwei entgegengesetzte Formen menschenmöglichen Arbeitens: in dem einen Fall sehr viele Form, ohne dass eigentlich etwas dahinter steckt, und in dem andern Fall beinahe keine Form, und es steckt ungeheuer viel dahinter; wir verneinen letzten Endes beides gleichviel und suchen statt dessen immer die Form, die in allen ihren Teilen lebendig ist, die aber auch ebenso alles Lebendige voll zum Ausdruck bringt. Wir verneinen das Ornament ebensosehr wie den Kupferdraht mit der grossen Spannung, die mit ihm nicht zum Ausdruck kommt, beide Formen sind als solche gleich minderwertig; aber vor dem Kupferdraht haben wir heute allgemein die grössere Achtung, er interessiert uns mehr, wir haben innerlich mehr mit ihm zu thun, er hat unsere grösseren Hoffnungen; denn er hat mehr als das Ornament mit dem Verstand zu thun, und unsere heutige Welt nötigt uns ganz besonders viel, das Verstandliche hoch zu schätzen; denn in ihr ist es in einem besonderen Maasse bunt und durcheinander; wir fragen sicher nicht umsonst so viel nach dem „Warum“, trotzdem wir wissen, dass



HEINRICH TESSENOW, WANDSCHRÄNKCHEN

Politiker, überhaupt irgendwie weitgehend einseitig Verstandesmenschen sein, um die Schönheit der Technik, unter anderem auch besonders die Schönheit der Maschine oder der eigentlichen Maschinenarbeit, stark zu empfinden; das sozusagen Vollmenschliche hilft uns dort nur sehr wenig. Es ist dem technischen oder maschinenmässigen Arbeiten wesentlich, dass es das Empfindungsmässige gering achtet.

Ich kenne eine grosse Fabrik, dort hat man überall an die Wände neben die Maschinen Bilder gehängt, etwa die Reproduktion eines Hans Thomaschen Gemäldes oder eines Dürer-Holzschnittes und dergleichen; es hängt alles voll davon; man könnte genau ebensogut ein Streichquartett neben die Kreissäge setzen oder den Leim mit Kölnischem Wasser aufkochen. Solche Bilder an den Wänden



HEINRICH TESSENOW, SPEISEZIMMER

es einigermassen dumm ist, überall so zu fragen; aber wir suchen nach dem Zuerst- oder nach dem Einfach-Notwendigen, und so sind wir formenfeindlich und so stehen wir mit der Technik oder auch mit der Maschine weitgehend im gleichen Wollen; es ist durchaus nicht die technische oder die maschinenmässige Form selbst, die wir lieben; wenn es auch eine Menge eigentlich nackte technische Formen gibt, die uns als solche unmittelbar sehr zu Herzen gehen, etwa die Form einer Segeljacht, eines Fahrrades und dergleichen, so schätzen wir die einfach technische Form doch ganz überwiegend der wirtschaftlichen Werte wegen, die sie uns bildet; zum Beispiel wir können die technische Form schon sehr hochschätzen und werden doch nicht die Wasserleitungsrohre auf unseren Zimmerwänden sichtbar haben wollen und so tausendfach; oder wenn uns die Form der Dynamomaschine auch nicht ganz gleichgültig ist, so sagt das ohne weiteres noch nicht viel; denn schliesslich ist uns überhaupt nichts ganz gleichgültig. Wir schätzen heute an dem technischen oder maschinenmässigen Arbeiten hervorragend das Suchen nach der knappen Form und Ähnlichem, oder wir schätzen an der maschinenmässigen Form hervorragend die Wiederkehr; denn es ist uns heute eine grösste und wichtigste Aufgabe, dass wir uns orientieren. Wenn wir immer wieder Bekanntes oder wenn wir nur wenig sehen, so ist unsere Orientierung zwar nur grob; aber es handelt sich hier um etwas Ernstes, und das gewerbliche Arbeiten leidet unter nichts so sehr als unter der Furcht vor sozusagen fundamentalen Grobheiten, seine Feinheiten sind immer grob fundiert, etwa wie der feine Kirchturm durch rohe Findlinge oder wie die mittelalterliche feine Steinmetzarbeit durch einfach werkmässiges Wissen oder wie überhaupt die feinen und reifen mittelalterlichen Handwerkerarbeiten durch eine harte Gesellschaftsordnung usw. Bei uns ist die Hochschätzung des einfach schulmässigen Wissens eine fundamentale Grobheit, die stark helfen wird, dass unser gewerbliches Arbeiten Bestes fruchtet, und ebenso wird das auch unsere Hochschätzung des einfach technisch-mechanischen Arbeitens thun.

Die einfach technische Form ist im allgemeinen nur sehr wenig liebenswürdig, und so werden wir mehr oder weniger auch immer suchen, dass wir ihr aus dem Wege gehen; aber wir werden sie immer, und ganz besonders heute, hochschätzen müssen. Die Hochschätzung der technischen Form wird uns besonders viel helfen, dass wir in unserm gewerblichen Arbeiten festen Halt bekommen; aber die technische Form hat — auch sozusagen ganz alltäglich gedacht — oder rein gewerblich nichts Zielmässiges; denn in ihr ist das Verstandliche durchaus überwiegend; sie hat nicht, wie es bei der besten gewerblichen Arbeit ist, ganz die fünfzig Prozent Dummheit, glaubt zu viel an das, was wir wissen oder zu wenig an das, was wir nicht wissen können, sondern empfinden, oder glaubt zu wenig an die Form als solche.

DAS ORNAMENT

VON

HEINRICH TESSENOW

Das Ornament oder das Ornamentale ist überall; aber es ist um so besser, je weniger wir es wollen oder ist uns um so freundlicher, je gleichgültiger wir es behandeln; es ist in unseren Arbeiten etwa das gleiche, was in unserem Sprechen die Redensarten sind; sie sind unvermeidlich, werden durch unser Zusammenleben ganz notwendig herausgebildet, aber wir dürfen sie nicht wichtig nehmen, oder ihr Witz geht in die Brüche.

Wir werden das Ornament notwendig um so mehr bilden, je mehr wir die Voraussetzungen erfüllen, die ein bestes gemeinschaftliches Leben oder ein bestes gewerbliches Arbeiten fordert, zum Beispiel wenn wir in der Ordnung, im einfachen Fleiss, in der Hochschätzung eines Einfach-Notwendigen usw. eine Ziegelsteinmauer ausführen, so zeigt diese dann notwendig stark das Ornamentale; aber wir haben es dort gebildet, ohne dass wir es bilden wollten. Sozusagen: das Ornament überstrahlt im besten Fall ein männliches Arbeiten mit einem unwillkürlichen halben Lachen.

Das Ornament äussert auf unserem Lebens- und



HEINRICH TESSENOW, WOHNZIMMERMÖBEL

Arbeitswege das Müde oder Resignierte, das immer in uns ist; und so bekämpfen wir das Ornament mit der gleichen Notwendigkeit, mit der wir alles Halbe oder Müde, Resignierte oder Zufriedene bekämpfen.

Das Beste am Ornament ist das Abstrakte, das Dumme oder das Unbegreifliche. Das Ornament hat — ganz ängstlich gesagt — das Damenhafte, kann ganze Welten äussern, aber hat immer eine sehr grosse Scheu, das zu thun oder ist im Ausdruck immer sehr unbestimmt oder fordert immer starke Übersetzungen; es mangelt dem Ornament am Thatwillen und das unterscheidet es von dem, was wir so gewöhnlich grosse Arbeit nennen; wenn wir etwas sogenannt Bedeutendes arbeiten, so ist immer von uns gefordert, dass wir uns stark auf unser Arbeiten konzentrieren; das Ornament aber ist gegen das Stirnrunzeln, will im Arbeiten spielen; so müssten wir reine Götter sein, wenn wir mit dem Ornamentieren selbst etwas Rechtes fertig bringen könnten.

Es ist voraufgehend schon mit den Ausführungen über die technische Form diese mit dem Ornament verglichen, was hier noch einmal wiederholt sei: auch die technische Form (damit sie selbst uns etwas sei) fordert starke Übersetzungen; bei ihr geschieht die nötige Übersetzung besonders durch unser Wissen, bei dem Ornament besonders durch unser Sehen; wir schätzen beide Übersetzungsarten gleich hoch oder wir schätzen die technische Form als solche so hoch oder so niedrig wie das Ornament; aber ungefähr: wenn wir von dem Ornament die Form subtrahieren, bleibt nichts mehr übrig; während wenn wir von der technischen Form die Form subtrahieren, noch das Technische bleibt.

Ein Mann hatte einmal den ganzen Tag über in der Weltgeschichte herumgewirtschaftet und hatte nun Feierabend gemacht und hatte eben sehr gut gegessen und getrunken und sass nun so da, sehr zufrieden und erzählte sich allerlei mit seiner Frau, und diese musste dann nachher die Kinder zu Bett bringen, und inzwischen hat dann Papa, so halb fleissig und so halb auch faul, am Bogenpfeil herumgeschnitzt. — So ungefähr wird es mit dem absichtlichen Ornamentieren zuerst gewesen sein; es war so halb ein Spielen, und so halb war es ein Arbeiten. Wäre dieser Mann an dem Abend nicht schon etwas müde gewesen, so ist anzunehmen, dass er gesucht hätte, den Bogenpfeil, statt ihn zu ornamentieren, seinem Wesentlichen, etwas seiner Flugkraft oder dergleichen nach, besser zu machen.

Das Ornament ist immer ein Beweis dafür, dass es uns im Arbeiten an der nötigen geistigen Lebendigkeit oder Kraft fehlte, das eigentlich Wesentliche oder Erste unserer Arbeit sehen oder verbessern zu können, ist sozusagen immer eine halbe Arbeit vor dem Schlafengehn.

Es liegt uns oft nahe, anzunehmen, das Ornament sei ein Anfang oder sei so etwas wie der Keim zu höherer bildender Arbeit, und so benutzen wir es in sehr grossem Maasse, das Zeichnen zu schulen; aber das Ornament ist nicht ein Anfang, zum Beispiel wir können es uns kaum vorstellen, dass der genannte Mann sich am andern Morgen, frisch gewaschen und munter, niedersetzte, um dann ganz still und bedachtsam weiter zu schnitzen; sondern am Morgen interessierten den Herrn ganz gewiss ganz andere Dinge.

Es sind ausgesprochen unsere Nebenkräfte, die das Ornament bilden, es ist im Alltag immer etwas durchaus Nebensächliches, ist immer etwas Letztes, weshalb wir auch mit aller Mühe Ornamentales nicht besser machen können, als irgendwelche uralten oder wilden Völker es schon gemacht haben.

Unser Denken und Empfinden, das uns absichtlich ornamentieren lässt, ist, wie gesagt, müde oder so ähnlich, ist nicht ernst; so ist das Ornamentieren auch nichts für Kinder; es ist durchaus unkindlich; ein Kind nimmt sein Arbeiten immer ernst, meistens sogar sehr ernst; wenn es müde ist, dann arbeitet es möglichst überhaupt nicht mehr und legt sich schlafen; das Kind will das Sinnliche und so könnte das Ornament dem Kinde angenehm sein; aber es will auch ebensoviel das Sachliche, zeichnet etwa ein Haus mit sehr rotem Dach oder einen Baum mit sehr grünen Blättern oder eine Dame, die an jeder Hand ihre fünf Finger schön deutlich beisammen hat; aber das Kind wird aus ursprünglich eigenem Antrieb niemals ornamentieren wollen oder wird — unverbildet — niemals das Ornament als solches lieben, ganz im Gegenteil: alte gesetzte Herrschaften lieben das Ornament, Menschen, die so halb und halb mit der Welt fertig sind, alte Kulturen oder überhaupt alle, denen es am Weiterkommen fehlt oder die an ein Weiterkommen nicht glauben, aber doch arbeiten. Wir heute aber stehen mit dem grossen Ganzen unseres Wollens viel mehr im Kindlichen oder in einem Anfänglichen als wir so gewöhnlich meinen; wir glauben stark an ein Besserwerden, und so ist uns das absichtliche Ornamentieren besonders zuwider.



HEINRICH TESSENOW, HERRENZIMMER

Das Ornament ist uns um so hinderlicher, je tiefer unsere Trauer oder je grösser unsere Freude oder je lebendiger unser Vorwärtswollen ist; das tiefe Ergriffensein will kein Nebenbei.

Während das sehr lebendige und starke Können die grobe materielle oder die Thatsachen-Welt hernimmt und so auszubilden sucht, dass sie uns nicht nur nicht mehr belästigt, sondern uns im Gegenteil sehr angenehm ist, sucht das Ornament das grob Thatsächliche zu verschleiern oder wegzulächeln, zum Beispiel wenn wir das reiche Ornament einer Hausthür ansehen, so sollen wir darüber die Hausthür als solche vergessen; das starke Können dagegen nimmt die Hausthür und macht sie ihrer Anordnung, ihren Abmessungen, ihrer Technik usw., überhaupt ihrer ganzen Art nach so sehr gut, bejaht überall mit einem so sehr frohen Herzen auch die groben Forderungen, dass es uns ein Vergnügen ist, die Hausthür als solche zu benutzen oder zu arbeiten und dass wir uns sehr darüber freuen, dass in dieser Welt Hausthüren nötig sind; dort wird dann ganz gewiss auch das Ornamentale sein; aber es wird dort sein, ohne dass wir es wollten oder ohne dass es uns interessiert.

Das Ornament ist immer viel mehr ästhetisch als künstlerisch; ihm genügt immer in hohem Maasse die Form als solche im Gegensatz zu der Form eines sehr Lebendigen, hat mit der Kunst das viele Empfindungsmässige gemeinsam, aber kümmert sich nicht weiter viel um den Wert oder um die Art des Empfindens. Während die Kunst immer ein sehr bestimmtes Empfinden trifft oder zu treffen sucht, mangelt es dem Ornament immer sehr, Empfindungen zu unterscheiden; die Empfindungen, die es auslöst, sind immer sehr unbestimmt oder zufällig. Wie schon angedeutet: die eigentlichen Werte des Ornamentes liegen dort, wo auch die

eigentlichen Werte des Damenhaften liegen: es ist besonders wirksam im stillen Lachen (die Dame kann es nicht laut thun), im Spotten (sie ist immer überlegen, aber kann das Bessere nicht greifbar nennen), im Träumerischen (sie träumt immer und fürchtet das Reale) usw. Das eigentlich Damenhafte — in dem bestimmten Gegensatz zu dem Frauenhaften — finden wir heute nur selten; es fehlt uns dafür an der notwendigen Schätzung, ist unserer Zeit nur sehr wenig gemäss und hat darum für uns nur selten das Überzeugende. Und genau das gleiche gilt von dem Ornament; wir haben es zwar auch viel, aber wir haben es nicht notwendig; wir machen es mehr nur, etwa weil man es früher machte, es ist bei uns so viel absichtlich, will ernst genommen sein, und darunter leidet es, es fehlt ihm bei uns das Gesunde oder das Selbstverständliche.

Die Liebe zu der gewerblichen Arbeit enthält immer auch die Liebe zu dem Ornamentalen, kann es durchaus nicht ablehnen; aber es ist in unserm gesunden Arbeiten, etwa wie unser Pfeifen und Singen dort oder wie das Ornament der Ziegelsteinfläche, das wir zwar nicht erstrebten, das nun aber doch einen so merkwürdigen Schein über unsere nüchterne Arbeit legt oder ist wie im Kornfeld der Mohn, in der grossen breiten Nützlichkeit ein zweites Lachen, das wir zwar nicht wollen, aber das wir auch nicht ganz vermeiden können, so sei es möglichst still, sehr „nebenbei“ und schüchtern.



HEINRICH TESSENOW, SCHRANK IM SCHLAFZIMMER



AUGUST RENOIR, FRAU AUS ALGIER

RENOIR

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

I

Die vier grössten Gestalten der französischen Generation von 1860 wurden in der ersten Auflage meiner Entwicklungsgeschichte die Säulen der modernen Kunst genannt. Sie können dafür gelten, da sie die wesentlichsten Richtungen darstellen, in die sich die Kunst unserer Zeit ausdehnt. Doch liess die Bezeichnung die Vorstellung zu, die vier Meister seien gleichmässig an dem Bau beteiligt, und das entspricht durchaus nicht den Thatsachen. Sie tragen alle, aber an ganz verschiedenen nicht regelmässig verteilten Punkten und daher mit ganz verschiedenen Kräften. Das Intellektuelle schmälert die Tragkraft eines Degas. Er ist für das kulturgeschichtliche Bild der Zeit wichtiger als für die Kunst, steht an der Peripherie der Last, hat aber diese Stellung mit Umsicht genutzt und bei einer geringen Beteiligung an den schöpferischen Werten der Malerei eine Verallgemeinerung des Künstlerischen gewonnen. Der kühle Ton seiner Psychologie, der unerbittliche Strich seiner Zeichnung, seine Formulierung der modernen Gebärde sind den Toulouse Lautrec, Forain und vielen anderen unentbehrlich geworden und haben weit über die Malerei hinaus gewirkt. Aus dem Spezifischen seiner Betrachtung, gegen die vieles einzuwenden war, ist mittlerweile nahezu ein Stil geworden, mit dessen Normen jedermann vertraut ist und der für die weniger ergiebigen Versuche einer modernen Monumentalkunst entscheidende Bedeutung erlangt hat.

Auf keinen der vier Meister trifft die Analogie mit der Säule so vollkommen zu wie auf Renoir. Er ist die rundeste, gedrungenste Erscheinung der neueren Kunst, von schönstem Ebenmass, am wenigsten gotisch, am wenigsten brüchig, vielleicht der

einzige, nach dem sich ein alter Meister umdrehen würde, hiesse er Rubens oder Raffael. Nur er ist nicht Fragment. Er hat keine unfertigen Bilder hinterlassen, und das Bild, das sich aus den unzähligen zusammensetzt, ist ohne Lücke. Es fehlt seinen Werken das allzu Geistige des Decadent, das die gesunde Atmung hemmt, das Abgründige, über das nur die Leidenschaft hinwegreisst. Seine Muse ist eine Griechin aus heroischer Zeit, da man die Frau nicht als ein knabenhaftes Zwittergeschöpf, sondern als breitgebaute Gebärerin darstellte. Er hat seiner Muse mit Geschöpfen von heute gedient. Französische Mädchen und Frauen sind seine Modelle, Pariserinnen. Sie werden noch in vielen hundert Jahren so sicher für die Rasse zeugen, wie die Isabella Brant und Helene Fourment für Flandern, wie Tizians und Tinterettos Frauen für Venedig.



AUGUST RENOIR, AN DER SEINE

Wie eine Säule wächst seine Entwicklung empor. Sie erfüllt die klassische Norm, die Einheit aus unbestechlichem Realismus und unüberwindlichem Überschwang, aus Natur, wie sie ist, und Natur, wie man sie haben möchte, aus Courbet und Delacroix. Keiner von den vier Meistern ist zu Beginn Courbet so nahe. Die „Diane chasseresse", „Le Cabaret de la Mère Anthony", „Le Ménage Sisley" und noch die „Amazone" sind Zeugnisse eines Courbet-Jüngers, dem nichts ferner liegt, als seine Begeisterung zu verschweigen. Die Abhängigkeit drückt ihn nicht, weil sie von einem Gefühl getragen wird, das über die Lehre des Meisters hinausgeht. Nur das Gefühl trennt die „Diane chasseresse", das courbethafteste Frühwerk, von Courbet. Es ist der sanfte Widerstand gegen die Routine, gegen die Übermodellierung und alle anderen Schwächen des



AUGUST RENOIR, DIE SEINE BEI ARGENTEUIL



AUGUST RENOIR, „INGENUE“

weckte, den er bewunderte; mit der Bewunderung, die Corot für Courbet hatte. Er ist ein Meister wie Corot. Und wie man Corot schmälern würde, wenn man das Treibende in ihm Esprit nennen wollte, so wenig ginge es an, den Geist Renoirs, der Courbet überwand, mit dem Fremdwort zu bezeichnen, das wir im Deutschen nicht ersetzen können. Es würde das Urschöpferische ungenannt lassen.

Corot hat vielleicht den grössten Anteil an der Genesis Renoirs, einen ganz innerlichen Anteil, der mit den Argumenten, die Renoirs Beziehung zu Courbet belegen, gar nicht zu erschöpfen ist und ihrer entbehrt. Er ist nicht wie der Meister von Ornans, der Führer während einer bestimmten Zeit, noch ein materieller Bestandteil, sondern ein idealer Verwandter des Menschen und giebt dem Künstler ein menschlich ideales, vielleicht kaum bewusstes Ziel. Sie sind einander sehr ähnlich von Natur, haben das gleiche lateinische Franzosentum, das seinen Optimismus in der Verwandtschaft mit der Antike äussert, dieselbe Einfalt, denselben Grundton in der Lyrik und die natürliche Bekennung zu der Lyrik. Beide haben nie eine Zeile Prosa gemalt. Renoirs Entwicklung ist der Kampf um ein Niveau, das Corot nicht ahnte und auf dem das Corothafte in einem strahlenden Nimbus erscheint. Auf diesem Niveau mag Renoir als der grössere erscheinen, wie ein vollkommener Mann den Jüngling vollendet, der er vorher war. Die Vollendung gilt ganz allgemein. Man soll um Gottes willen nicht an Farben oder

Starken. Es verbindet die grosse Gestalt inniger mit dem Rest des Bildes, bestimmt die Einfachheit der ganzen Gestaltung, das Hinreissende über alle Kleinlichkeiten hinaus, die Grösse. Ein reinerer, hellerer Geist empfängt ähnliche Mittel. Erst Renoir hat das geschwärzte Arkadien, jenes Schwarz, das Manet beanstandete, vollkommen gelichtet. Manet griff es von einer andern Seite an, mit Temperament, mit grösster Bewegung, und schon sein Esprit warf den plumpen Goliath nieder. Bezaubert von der Eleganz seiner Geste, dachte man nicht daran, das Ziel des glänzenden Fechters zu untersuchen. Renoir ist ebensowenig aus demselben Holz wie Courbet, aber ebenso weit von Manet, der ihn



AUGUST RENOIR, ZWEI FRAUEN IM GRÜNEN

Technik denken. Derselbe naive Sinn vermeidet achtsamer die Lücken und entwickelt sich wie eine Säule. Er bleibt bestehen, obwohl der Mensch sich quält, und seine Qual erhöht den Preis der Einfalt. Renoir, der Fruchtbarste der ganzen Generation, hat sich wie kaum einer gequält. Die Epoche hat ihm so wenig wie einem seiner Genossen erspart, sich den Weg mit Schmerzen zu bahnen. Dem vogelgleichen Corot, dem Pfuscher ohne Furcht und Tadel, blieb alle Last fern. Renoir hat die seine lächelnd getragen, mit demselben behaglichen Lächeln, mit dem sich der Meister von Ville d'Avray vor sein Motiv setzte.

Das Autodidaktentum des jungen Renoir war nichts weniger als Pfuscherei, könnte vielmehr eine sublime Koketterie seiner letzten Meisterschaft sein, der Schein, mit dem wir das Sprossende, Spriessende einer Hand, die immer nur der Empfindung folgt, erklären. Er begann als armer Porzellanmaler und liess sich als Akkordarbeiter von einem Fabrikanten bemalter Stores verwenden. Da er in der gleichen Zeit das vielfache Quantum der anderen fertigbrachte, erwarb er sich das Geld, um die Ecole des Beaux Arts zu besuchen. Die Geschichte klingt vor den frühsten Bildern, vor seiner „Diane" oder vor der „Lise" in Hagen, vor diesen und den vielen anderen Meisterstücken, die keine Spur von Kunstgewerbe verraten, wie ein sentenzloses Märchen. Sie erhält ihre Moral aus dem Aufstieg des Künstlers. Er beginnt mit courbethaften Gestalten von grösster Fülle, schreitet aus sachtem Schatten in immer blumigere Gefilde und gewinnt schliesslich seine höchsten Vergeistigungen, seine kostbarsten Kleinodien flink, wie einst der Akkordarbeiter seine Stores. Er lernt Meisterwerke schaffen wie ein Handwerker. Die manuelle Fertigkeit, eine Leichtigkeit,



AUGUST RENOIR, DIE FRAU, DIE KUH UND DAS SCHAF

neben der Corot schwer wird, deckt sich zuletzt, in den Werken der letzten Zeit, mit dem reinsten Extrakt der Welt einer göttlichen Seele.

So erscheint seine Entwicklung, auf den einfachsten Ausdruck gebracht, wie ein Werben des Künstlers um seine Geschicklichkeit. Wir werden sehen, was dieses Werben, und was die gegebene Eigenschaft bedeutet, wie unbeschränkt das eine war, wie gering die andere sein konnte. Das Angeborene hätte immer für einen tüchtigen Musiker gereicht. Die Fähigkeit, die Renoir zu dem grössten Komponisten seiner Generation werden liess, ist ihm nicht in die Wiege gelegt worden. Er hat sie sich erworben.

Neben den wuchtigen Bildern des Debutanten, in denen courbethafte Massen von einem warmen Hauch belebt und bewegt werden, neben magistralen Bildnissen, die wie würdige Ahnen des zukünftigen Meisters erscheinen, gleichzeitig mit der pompösen Malerei des „Garçon au chat", entsteht 1868 der erste Renoir einer anderen Art, die „Grenouillère" der Sammlung Theo Behrens. Es ist der in leichten farbigen Flecken skizzierte Fluss mit den Kähnen und dem Steg, den Menschen, dem Badehäuschen, den Bäumen und tausend unnennbaren Dingen. Aus dem Bildnismaler wird ein Landschafter, und dieser Übergang vergrössert das Gebiet des Künstlers. An die Stelle einer besonderen Einzelheit, die der Maler noch nicht zu verallgemeinern wusste, tritt eine Atmosphäre von Licht und Luft, die den Menschen und Dingen, die sie umgibt, eine sekundäre Rolle zuweist. Das Umhüllende, das in den anderen Frühwerken das Courbethafte mildert und dort wie eine Zutat erscheint, das in manchen Bildern der ersten Zeit, wie in dem „Clown au cirque" oder selbst in dem „Garçon au



AUGUST RENOIR, DAS FRÜHSTÜCK DER RUDERER

Chat" nicht ausreicht, um das Detail zu überwinden, das Corothafte, jener wärmende Hauch, den man spürt, bevor man das Sachliche erkennt, wird zum eigentlichen Gegenstand des Bildes.

Damit ist die Zweiheit gegeben. Es ist ein ähnlicher Dualismus wie in Courbet, wo der eine Teil plastisch, der andere malerisch genannt werden konnte, ein letzter Reflex des Dualismus der David-schule, derselbe, der das Oeuvre der Manet und Degas in zwei Teile zerlegt, den der späte Manet nur selten, Degas nur mit dem Verzicht auf die Malerei zu besiegen vermochte. Er tritt bei Renoir gleich am Anfang auf und ist schon deshalb leichter zu überwinden. Er scheint hier eine Äusserlichkeit. Wohl gibt es einen dunklen und einen hellen Teil des Oeuvre, und wie bei Manet gehört der helle der späteren Zeit an. Aber es fehlt der gefährliche scharfe Einschnitt zwischen beiden und die allzu spezifische Tendenz des Schnitts. Renoir bedarf keines spanischen Mantels, dessen er sich nur mit Opfern entledigen könnte. Er verliert nicht die schützende Romantik, sobald er heller wird. Er ist immer Romantiker, von Anfang an und als Greis in viel höherem Maasse als in der Jugend. Er hat immer wie eine angeborene Gabe sein besonderes Verhältnis zur Natur, kann es reinigen, erhöhen, verfeinern, nie von Grund aus ändern, oder wenn er es könnte, hütet er sich weislich, denkt überdies gar nicht an dergleichen. Er dreht sich gleichsam und wird infolgedessen von der Sonne gleichmässig bestrahlt, während sich Manet vergleichsweise aushöhlt. Er scheint von der Natur eine bestimmte farbige Vision erhalten zu haben, die schon in der „Diane chasseresse" angedeutet wird. Dieses Farbige ist anfangs nur ein wenig zu fest und dunkel. Und als ganz natürliche Folge, wie die Reife einer anfangs harten und farblosen Frucht, entwickelt sich aus dem Dunklen das Leuchten, während die Materie immer weicher und zarter und ausdrucksreicher wird.

Der ganz eigentümliche Kern seiner Vision, den man schon in der Dekoration des Porzellanmalers, und zwar dort deutlicher als in den ersten Gemälden, finden könnte, erlaubt zahlreichere und intensivere Reaktionen als die zugespitzte und empfindlichere Originalität Manets, die den Einflüssen eher ausweicht. Er erlaubt und sucht sie. Dadurch erhebt sich die Einfalt Renoirs weit über die viel sprödere Eigenheit Corots. Er geht durchaus nicht der Kunst der anderen aus dem Wege, ja er stellt geradezu programmatisch nicht die Natur, sondern das Museum, dem Corot immer fern blieb, als Fundament der künstlerischen Schöpfung hin.* So kann nur einer sprechen, der durch und durch Natur ist. Ganz unbedenklich wie er anfangs Courbet folgte, gibt er sich, sobald er im Reiche der Erscheinung Fuss gefasst hat, dem Meister seiner Wahlverwandtschaft, Delacroix hin. Dieser ist das Ziel. Den Einfältigen schreckt nicht die weltferne Legende, noch das erhabene Pathos. Er erkennt in den Bildern mit den Titeln aus Dante und Shakespeare das Vibrieren einer Seele, der er sich Enkel fühlt. Nicht im Finger allein ist die Feinheit, wie Courbet sagte; nicht im Temperament allein, wie Manet sagte; nicht im Auge allein, auf das sich Claude Monet verliess; nicht im Esprit eines Degas; in keinem Organ und in allen Organen, in allem, was der Mensch seiner Vorstellung zu bringen vermag, was einer Anschauung Stärke, Schönheit, Festigkeit geben kann; in dem weltbildenden Sammelorgane eines Delacroix, des einzigen, der die Kunst im vollen Umfang gesehen und besessen hat.

Delacroix übernimmt in dem Leben Renoirs die aufklärende Rolle, die Manet gegen 1873 seinem jüngeren Genossen Claude Monet zugestand. Wohl verschliesst sich Renoir keineswegs dem Monetschen Pleinärismus, akzeptiert sogar die Koloristik des neuen Programms mit grösserer Konsequenz als Manet, strebt immer mehr nach Entfernung der unreinen Farben, aber das Programm ist ihm nichts als eine zeitgenössische Kleidung, deren rationelle Eigenschaften er probiert hat. Das eigentliche Wesen seiner Inspiration bleibt davon unberührt. Dieses möchte sich an Delacroix entzünden wie Delacroix an Dante und Raffael. Er versucht, sich die Form des geliebten Meisters anzueignen und malt, angeregt durch eine Lithographie des Meisters, das Bild, das 1870 unter dem Titel „Femme d'Alger" im Salon war und vor wenigen Jahren wieder zum Vorschein gekommen ist (im Besitz der Kunsthandlung Heinemann in München); ein mit Hilfe Courbets naturalisierter Delacroix. Aber Delacroix ist nicht so leicht greifbar wie Courbet. Die reichen Farben aus der Palette Delacroix' sollten die übertriebene naturalistiche Behandlung des Körpers überwinden. Der Jünger häuft sie mit mehr Eifer als Verständnis, immobilisiert sie, da der innere Trieb fehlt, und so wird das Bild mehr bunt als farbig. 1872 entsteht in enger Anlehnung an die „Femmes d'Alger" des Louvre die „Parisiennes habillées en Algériennes". Der Versuch gelingt etwas

*) Vgl. M.-G., „Renoir" (R. Piper & Co., München 1911). S. 23 ff.



AUGUST RENOIR, FRAU IN BLUMEN

besser. Es kommt renoirhafte Atmosphäre in das Bunte, aber noch immer widersetzt sich die fremde Form dem Instinkt des Nachfolgers. Der Phantasie des Malers der „Lise“ ist der Luxus des heimlichen Königs ungewohnt. Der Versuch führt zu einer Maskerade. Der Maler verkleidet seine Pariser Modelle, nicht seine Unbeholfenheit. Die schaut aus jedem Winkel des unbeherschten Interieurs, aus jeder Pose hervor. Es fehlt alles, was den Orient Delacroix' wie die natürliche Heimat seine Muse erscheinen lässt. Renoir kann nur malen, was er tagtäglich vor Augen hat. Auch ihn, wie Manet und Degas und wie Courbet, ist das Überspringen seiner sozialen Sphäre versagt. Versucht er, seiner Einfalt Fesseln anzulegen, büsst der Flinke alle Behendigkeit ein und wird ungeschickt wie ein Dilettant. Er erkennt seine Grenzen. Sein gesunder Selbsterhaltungstrieb hält ihn an, in den Grenzen einen Willen der Natur zu sehen und sie zu achten. Er versucht nicht, wie kleine Leute tun würden, der Anlage entgegenzuarbeiten und sein Vorbild mit einem Ungefähr zu verbilligen, sondern befestigt die eigene Welt mit den erreichbaren Mitteln des Meisters.

Er vereinfacht die Stoffwelt Delacroix'. Sein Motiv ist die Frau und was dazu gehört, Blumen, Früchte, blumige fruchtreiche Landschaft. Wenn es keine Frauenbrüste gäbe, wäre er nie Maler geworden. Er vereinfacht die Palette Delacroix'. Die Farbe der Meisterwerke der siebziger Jahre, der „Loge“, der „Danseuse“, der „Source“, der „Famille Charpentier“ usw. verhält sich zu der Palette Delacroix' wie das Kissen links auf den „Femmes d'Alger“ zu dem ganzen Bilde. Die Reduktion führt zu einer anderen Wirkung, die von der Natur des Objekts geboten erscheint und dieses ebenso vergrössert wie die farbige Wirkung Delacroix' das pathetische Motiv. Die vereinfachte Palette treibt den Maler, die Anzahl der Töne zu vergrössern. In dem „Bildnis der kleinen Durand Ruel“ von 1876 sprüht das blauweisse Kleidchen und das ganze Persönchen. Ein Kinderbild von einem guten Beobachter, der aus dem Linkischen der Kleinen allen Ausdruck gewinnt. Ein Künstler fügt aus seinem eigenen kindlichen Wesen die Farbe hinzu. Es ist die Atmosphäre. Alle Kinder Renoirs sind reinste Natur, und alle sind märchenhafte Geschöpfe eines Kindes.

Er vereinfacht die Überlieferung Delacroix'. Die Venezianer, Raffael, und der strotzende Rubens wären für seine stille Welt zu viel. Und sie sind ihm nicht französisch genug. Sein schönes Wort „Je reste dans mon rang“ gilt auch für den rein nationalen Stammbaum seiner Kunst. Der geht weit hinauf bis zu Fouquet und Clouet, enthält die alten Meister von Fontainebleau, die François I. und der Diana von Poitiers dienten, berührt Poussin und Claude und die anderen Vorgänger Corots und nennt auch die urfranzösischen Franzosen, die bis zu Renoir von den Fortschrittlern noch immer mit dem Misstrauen Davids betrachtet wurden: die Minnesänger des achtzehnten Jahrhunderts. „L'Embarquement pour Cythère“ galt Renoir für „das schönste Bild der Welt“. Er besitzt etwas von Watteau, Boucher und Fragonard. Es ist vielleicht mehr das, was ihr Franzosentum von Rubens zu nehmen wusste, als das, was uns als typisch für sie selbst erscheint; nichts, was in unserer Zeit unmöglich aufrichtig wäre, nichts vom Dix-huitième. Renoir ist barock wie Delacroix, nicht rokoko. Seine Farbe ist süsser als das Fleisch der süssesten Schäferin, der Strich zuweilen noch weicher und schmeichelnder. Kein Frago, kein Lancret hat ein Kleid so duftig gemalt wie das der „Danseuse“. Sie haben schönere Kleider gemalt. Die Zeit war koketter. Kein Watteau, kein Boucher hat den perlmutternen Schimmer der „Source“ getroffen oder die Zartheit einer „Ingénue“ die Weichheit der „Confidences“. Sie haben schönere Frauen gemalt, geistvollere Gesichter, rassigere Gestalten, Frauen, die dem Frauenliebhaber werter sind. Sie haben köstliche Geschichten von Frauen erzählt, und ihr Geist hat ein Parfum des Dix-huitième geschaffen, wie Degas das Parfum seiner Zeit gegeben hat. Aber sie sind der Frau und ihrer Zeit gegenüber Spielleute, Dekorateure geblieben, sind selbst ein wenig feminin geworden, haben nicht den Anlass zu dem Bekenntnis einer ganz unabhängigen Männlichkeit gespürt. Ihre Erotik bleibt nicht frei von dem faden Nachgeruch künstlicher Düfte. Sie ist ein Diminutiv neben der trächtigen Üppigkeit eines Rubens und ein Diminutiv neben der nicht weniger üppigen Sinnlichkeit Renoirs. Nie löst die Fleischlichkeit Renoirs eine Sonderempfindung aus. Dafür verhüllt er zu wenig, ist zu ungalant, zu wenig witzig, zu ungeschickt. Dafür ist jede seiner Frauen zu sehr Teil eines gewaltigen Symbols der Fruchtbarkeit, nicht der Liebe. Er erhöht die Frau über ihr Geschlecht hinaus. Ihre Süssigkeit ist zu rauschenden Farben geworden. Wir geniessen sie wie würzige kräftigende Luft, während wir sie in den Bildern des Dix-huitième greifen möchten. Sie ist nicht besonders für Männer da. Mir scheint, alles Lebende müsste sich daran ergötzen. Renoir ist der Orpheus



AUGUST RENOIR, BILDNIS MADEMOISELLE TOURNAISE

unserer Zeit. Es steht dahin, ob man ihn barock nennen kann. Er gleicht einem Baume, dessen Stamm und Äste zufällig eine barocke Form annehmen, die wir nennen können, ohne zu vergessen, dass der Baum auf höchst natürliche Weise wurde und nur so wirkt, wenn wir uns seine Blätter und Blüten wegdenken oder durch sie hindurchsehen. Jedenfalls ist er eher barock als rokoko. Das gilt von Form und Inhalt. Den Meistern des Dix-huitième beschränkte die dekorative Form den Ausdruck. Renoir steht ihnen nie mit der Schroffheit der Manet und Degas gegenüber. Er bleibt von dem gradstrichigen Impressionismus der anderen, die ihre Zeichnung nach der eckigen Handschrift moderner Japaner bildeten, ganz unberührt, ist der Enkel des Dix-huitième, könnte rokoko sein, wenn er nicht in unserer Zeit lebte. Man fühlt die Möglichkeit nicht etwa wie eine Gefahr, sondern wie einen Besitz. Er kann dekorativ im Sinne des Rokoko sein, so etwa wie Rubens in gewissen Skizzen oder wie gewisse Dichter der Antike. Das Dekorative ist die unentbehrliche Begleitung seines Spieltriebs und erscheint, wo er sich ihm überlässt, immer innerhalb eines weiteren Begriffs, zum Beispiel der Natur, als losere Spannung vor der Natur, als Folge, nie als Zweck. Umgekehrt erscheint die Natur nie als Endzweck. Er hat in den siebziger Jahren unter dem Einfluss Manets und Monets sehr impressionistische Bilder gemalt, zum Beispiel „Dans l'herbe", die Dame mit dem Knaben aus 1873, in der Sammlung Claude Monet, oder „Sur l'herbe", das Bild mit den beiden Frauen, in der Sammlung des Prinzen Wagram. Man spürt unter den manethaften und monethaften Strichen und Flecken eine runde Fülle, die den anderen Impressionisten ganz fremd ist, ein zur Atmosphäre gewordenes Barock, wenn das Bild erlaubt ist.

Man möchte ihn eher neben Delacroix als neben Manet oder Monet stellen. Neben Delacroix aber wird er zu einem ungeschickten Primitiven. Es ist einer der fruchtbarsten Meister, die je gelebt haben, wäre es, auch wenn es nicht numerisch feststände. Jedes Bild nach der Zeit des Debuts, eine einzige kurze Periode ausgenommen, scheint wie üppige Vegetation entstanden. Doch besitzt er so wenig die Art von Erfindung, die Delacroix mit Rubens und den Venezianern gemein hat, wie die eines Corot. Er scheint ungern zu komponieren. Die allermeisten seiner Bilder enthalten eine einzige Gestalt, die so wie sie gerade stand, gemalt wurde. Der späte Manet komponiert ebensowenig, Degas verkleinert sich durch seine Komposition. Monet und seine engeren Genossen scheinen auf jede Komposition in dem geläufigen Sinne zu verzichten.

Der Verzicht war das Recht einer Generation, die sich für die überlieferte Form nicht geeignet fand und vorzog, lieber im Stil einer lückenhaften Autobiographie unbedingt notwendige Bekenntnisse, als flaue Romane mit schönen Schlüssen zu schreiben. Bei Manet und den meisten anderen Impressionisten erscheint der Verzicht als Verlust. Die Eile, mit der geschaffen werden muss, gebietet die Beschränkung. Sie sehen wie notdürftig bekleidete Flüchtlinge aus, die ein Wesentliches in dem brennenden Hause zurückgelassen haben. Renoir macht die Beschränkung nicht von dem flüchtigen Objekt abhängig, das anders nicht zu erfassen wäre. Sie erscheint vielmehr als freiwillige Vereinfachung, die den Reichtum der Empfindung deutlicher macht, als Bedingung einer neuen Form, einer neuen Komposition, nicht eines neuen objektiven Inhalts, nicht als Impressionismus, sondern gerade als Gegensatz des Impressionismus.

Die Entwicklung in den achtziger Jahren macht diesen generellen Unterschied deutlich. Er ist vorher Impressionist, so weit er es zu sein vermag; das heisst, er hat seinen Eindrücken eine möglichst flüchtige Form gegeben. Aber schon in dieser Zeit weiss er den Inhalt des Bildes in ganz anderem Umfang als Manet oder Monet zu runden. Es fehlt das Ausgeschnittene, Herausgerissene des Stückes aus der Natur. Das Subjektive steht über dem Zufall des Augenblicks, und das Physiologische, dem er nach der „Loge" mit aller Energie nachgeht, trübt nicht einmal die Stimmung. Er hat mit den „Grands Boulevards" vielleicht wirklich nur ein zufälliges Strassenbild, mit dem „Moulin de la Galette", dem Hauptbild der siebziger Jahre, vielleicht wirklich nur eine sonnenbeschienene Menge zeigen wollen. Es sind Erzählungen daraus geworden, Menschlichkeiten in der Sonne, denen das Licht des Malers malerische Weiterungen verleiht. „Moulin de la Galette" ist ein zitterndes Symbol des Tanzes, nicht im entferntesten ein Beitrag zur Lehre von der Farbe oder von Lichteffekten. Die Lichtflecken sind das gegebene Gewand für diese Vision des Malers.

In dem „Déjeuner des Canotiers" von 1881 wird dem Betrachter eine ähnliche Szene in nächste Nähe gerückt. Man sieht die Mienen, jede einzelne, jede Bewegung der zahlreichen Teilnehmer an dem ländlichen Feste. Es wimmelt von genrehaften Begebenheiten. Und es ist weder ein Genrebild, an



AUGUST RENOIR, LESENDE MÄDCHEN

dem man sich satt sieht, noch ein naturalistischer Ausschnitt ohne Subjekt, der uns beunruhigt. Manet kommt in seinem Déjeuner „Chez le Père Lathuille", an das man denken könnte, nur mit einer aufs äusserste gesteigerten Energie über Genre und Naturalismus hinweg. Wir denken an den Maler, der den Blick blitzschnell erfasste und bei aller Geschwindigkeit den Unterschied zwischen vorn und hinten in allen Nuancen darstellte, bei aller Konzentration auf die Farben- und Lichtbeziehungen immerhin das psychologische Moment des Rendevous festzuhalten vermochte. Wer würde vor solcher Virtuosität nicht zum bewundernden Liebhaber! Aber die dargestellten Dinge und Menschen bekommen wenig von unserer Teilnahme ab. Das viel monumentalere, viel primitivere „Déjeuner sur l'herbe" Manets erlaubt uns eine menschlichere Beziehung. Nichts von dieser Strenge in dem Renoir. Diese Canotiers locken uns. Unsere Jugend sitzt mit an dem Tisch. Nicht wir selbst, wohlverstanden, vielmehr der Teil von uns, der jugendlich und froh zu sein vermag. Wer würde bei diesen lachenden Früchten und lachenden Menschen nicht jung und froh werden! Übrigens lacht in Wirklichkeit kein einziger der Leute, aber die Fläche, die Flecken, aber die Farben, das ganze Bild, und unser Auge. Wir lachen, wir, das heisst unsere von aller Last befreite Seele. Ihr, nur ihr bereitet die „Fête pour l'oeil" ein Fest. Nichts ist realer als diese strahlenden Gestalten an dem Tisch mit den Früchten. Kein Mozart ist weniger real. Das Werk steht jenseits von dem strengen „Dejeuner sur l'herbe", aber über, hoch über Manets „Chez le Père Lathuille", so hoch wie der lachende Rubens über dem Virtuosen Hals. Nicht einmal das Virtuose widersteht unserer Freude. Ist der Maler, der die Kunst versteckt, die uns bezaubert, nicht viel grösserer Virtuose?

Denn man kann schon zu der Analyse der Kunst kommen, auch wenn man nicht auf den Grund der Mache gelangt, kann die Blätter beiseite biegen und das barocke Geäst erkennen, diese scheinbar zufällige, in Wirklichkeit höchst solide Komposition, kann auch hier in dem strahlenden Wirrwarr des schrägen Tischs das Vorne und das Hinten scheiden und die Nuancen dazwischen, kann die Weisheit in der Verteilung der lichten Farben bewundern. Aber man wird freilich zuletzt vor einem rein Menschlichen stehen, das hier mit gehobener Einfalt ein strotzendes Symbol, dort, in dem Manet, mit Temperament und Energie eine strotzende Natur geschaffen hat.

Man fühlt unter dem Zufälligen und Flüchtigen der Canotiers schon deutlicher als in dem Tanzbild das Struktive und als Resultat ein helleres reicheres Fliessen unserer Empfindung. Nun geht Renoir nach Italien, Venedig, Rom, Neapel, Palermo, wo das drollige Wagnerbildnis entsteht, schliesslich nach Algier. Der Orient giebt ihm, was fünfzig Jahre vorher Delacroix dort gewann, die volle Einsicht in das Farbenproblem. Italien, das Delacroix unberührt liess, stärkt seinen Widerstand gegen die auflösende Farbe, die gleichzeitig immer leuchtender wird. Zwischen üppigen Landschaften, deren Inhalt von unseren Sinnen wie Milch und Honig und Saft aus Erdbeeren geschlürft wird, entsteht der erste statuarische Renoir, die blonde „Baigneuse" von 1881. Auch ein Geschöpf aus Milch und Honig, eine Rheintochter, wie sie der Wagnerfreund träumen mochte, mit rubenshaftem Fleisch, mit märchenhaften Augen, blau wie der Golf von Neapel, mit der Fülle, die einst dem Jonier Päonios vorschwebte, als er die Nike von Olympia formte; eine jugendliche Venus, die soeben dem Meere entstieg. Und ein Renoirsches Mädchen, nichts anderes. Man erkennt sofort den Typ der „Lise" und der „Diane chasseresse" und aller anderen Frauen und Mädchen, die immer ein und dieselbe sind. Die Entwicklung scheint sich auf eine Entkleidung zu beschränken, und zwar auf eine befreiende Entkleidung der Empfindung, der die Darstellung dieser nackten Lichtheit natürlich ist. Nie ist das Nackte so selbstverständlich gemalt worden. Wenn man bei Rubens vergisst, dass Frauen eigentlich in Kleidern herumgehen, folgt man einer Lockung der Mythologie oder des Dramatikers, und man folgt nicht immer ohne Widerstreben. Poussins oder Corots Nacktheit ist das Kostüm des Rhythmus und nie so unverhüllt. Renoirs „Baigneuse" ist nackt, ohne jede merkbare Hilfe der Komposition, wie ein Bach oder ein Fisch. Die Erinnerung des Titels an eine Badende erscheint belanglos, und wir sträuben uns, in dem Stoff über den Schenkeln der Sitzenden ein Badelaken zu erkennen. Man kann sich dieses Mädchen so wenig bekleidet denken wie eine Blume. Der Begriff der Materie, dem Courbet nachging, erreicht hier einen früher nie gedachten Umfang. So wenig wie das Badetuch das Natürliche erklärt, so wenig erklärt eine andere gewohnte Beziehung den Zauber. Wir suchen oft nachträglich, um etwas zu sagen, Rheintöchter, Venus und dergleichen und denken an Griechenland, weil dort die Nacktheit, wie be-

hauptet wird, natürlich war. Die Erklärungen sind nicht mehr als zufällige Badelaken. Die atmosphärische, geronnener Luft vergleichbare Materie enthält das Geheimnis. Die Nacktheit wird von der lichten Atmosphäre nicht nur erlaubt, sondern geboten. Sie ist selbst Teil des Lichts, das hat uns der Impressionismus gelehrt, aber gleichzeitig ein räumlich vollkommen gesicherter Körper von beinahe plumper Rundheit. Wir fühlen das Volumen so sicher wie den perlmutternen Schimmer des Farbigen, das alles Greifbare in Luft auflöst. Die Überwindung des Dualismus von Plastik und Fläche ist das Märchen.

(Schluss folgt.)



AUGUST RENOIR, FRAU AM MEER

CHRONIK

Ankündigungen des Berliner Magistrats.

Der Berliner Magistrat hat im Krieg, wo er vielerlei an den Anschlagsäulen mitzuteilen hat, die Form seiner Plakate verbessert. Im Gegensatz zu den früher gebräuchlichen Drucksachen sind die Plakate jetzt von einer schönen Klarheit und Übersichtlichkeit. Die Schrift steht nicht mehr undeutlich auf farbigem Papier, sondern zweifarbig — schwarz und rot — auf weissem Papier. Ein roter Rand begrenzt die Blätter und ein Signum mit dem Berliner Bären giebt ihnen einen wirkungsvollen Akzent. Die Schrift ist lesbar und gut verteilt. Man sieht erst jetzt, wie wenig nötig ist, um etwas wie eine ästhetische Wirkung zu erzielen und dass eine vernünftige ästhetische Wirkung zugleich auch immer praktisch das Beste ist. Die Plakate sind gleich weit entfernt von kunstgewerblicher Affektiertheit und von bureaukratischer Gleichgültigkeit. Es handelt sich nur um etwas Nebensächliches, aber es ist doch erfreulich. Und es wäre noch erfreulicher, wenn in dieser Weise weiter verbessert würde. Der Gelegenheiten sind noch unendlich viele.

Hannover

In Hanover hatte sich eine *Kestner-Gesellschaft* gebildet, die das Ziel verfolgt, die zerstreuten Kunstfreunde der wohlhabenden Stadt zu sammeln, dem Kunstleben neue Antriebe zu geben und durch Ausstellungen in eigenen Räumen, durch Vorträge, Führungen usw. anregend und befruchtend zu wirken. Man empfindet ganz richtig in Hannover, dass das Kunstleben dort der Sammlung, der Kultivierung bedarf und dass der Strom der modernen Kunstinteressen bisher an dieser Stadt eigentlich immer vorbeigeflossen ist. Eine grosse Kunsthandlung, die orientierend hätte wirken können, ist nicht vorhanden, und die Bestrebungen der Stadtverwaltung sind allzu hastig und wahllos gewesen, wie hier zu verschiedenen Malen ausgeführt worden ist, als dass sie hätten vorbildlich werden können. So mag die Gründung einer unabhängigen Gesellschaft sehr nützlich werden. Am 1. Oktober werden die neuen Räume der Gesellschaft mit einer Ausstellung von Werken Liebermanns eröffnet. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Paul C. Küppers.

Berlin

Im Kunstsalon von *Paul Cassirer* war die Weisgerber-Gedächtnisausstellung zu sehen. Über sie hat, von München aus, bereits August L. Mayer eingehend berichtet, so dass eine besondere Besprechung nicht mehr nötig ist. Der allgemeine Eindruck war vortrefflich; einzelne Arbeiten weisen Züge des Meisterhaften auf. Die Trauer um den früh Gefallenen wurde durch den Anblick dieses schönen, ernsthaften Lebenswerkes wieder lebendig.

Bei *Rudolf Lepke* wird vom 3.—6. Oktober der Nachlass des Freiherrn Hugo von Mecklenburg versteigert. Die umfangreiche Sammlung enthält europäisches und ostasiatisches Porzellan, vor allem auch gute alte Berliner Stücke, ferner Möbel, Teppiche, schöne Gläser, Arbeiten in Gold und Silber und hauptsächlich wichtige Fayencen aller deutscher und vieler ausländischer Manufakturen.

Henri Harpignies †

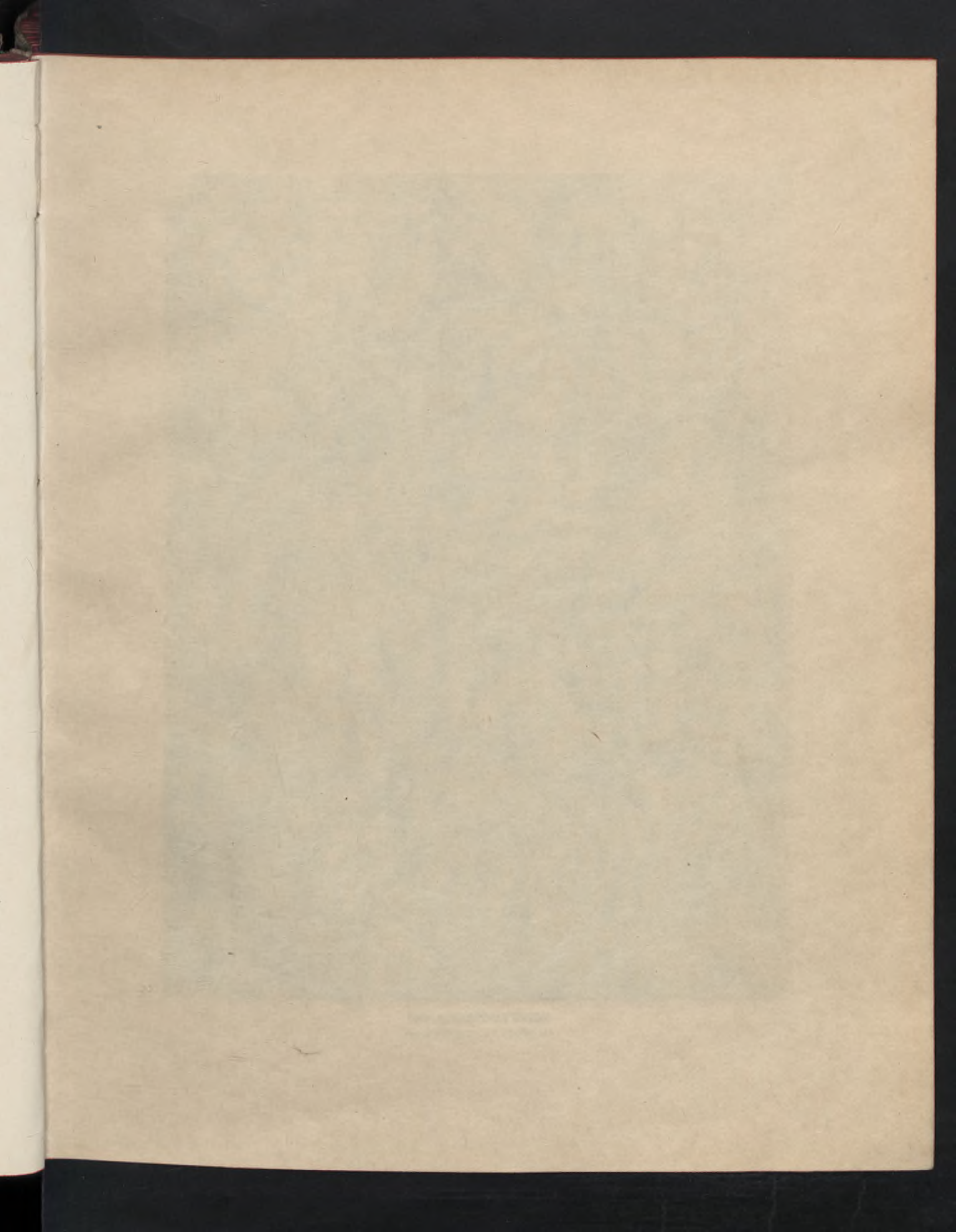
In St. Privé ist der französische Maler, 97 Jahre alt, gestorben. Er war im wesentlichen Landschafter und stand etwa zwischen Corot und Daubigny, aber ziemlich tief unter beiden. Einige seiner Landschaften könnte man falsche Corots nennen. Auch in den Motiven gleicht er einerseits Corot und anderseits Daubigny. Es war aber dabei ein Landschafter von feiner französischer Kultur, ein gebildetes Talent zweiten Ranges, das zeitlebens darunter gelitten hat, dass es im Schatten Grösserer leben musste. Mit ihm stirbt wohl der letzte Träger einer schon ganz historisch gewordenen Schule, ein in den Kreisen der französischen Kunstfreunde und Sammler geschätzter und ziemlich hoch bezahlter Maler.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Joh. Conrad Seekatz, ein deutscher Maler des achtzehnten Jahrhunderts von Ludwig Bamberger. Heidelberg 1916. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, herausgegeben von Ulrich Thieme. 12. Bd. Fiori – Fyt. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1916.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



MODES PARISIENNES, 1860
ZEICHNUNG VON COMPTE CALIX



MODE UND „BEKLEIDUNGSKUNST"

VON

MAX von BOEHN

Die Bekleidungskunst ist die natürlichste, also die älteste der Künste. Sicher hat der Urmensch, noch ehe er daran dachte, seine Höhle oder sein Gerät zu verzieren, seinen Körper geschmückt, sei es, dass er ihn bemalte, tätowierte, mit Fellen bekleidete, mit Muscheln oder Tierzähnen behing. Die Kunst begann mit der Verschönerung des menschlichen Körpers. Als solche ist sie älter als ihre Schwestern, Architektur, Malerei, Bildnerei, die man vielleicht mit grösserem Recht ihre Töchter nennen könnte. Trotzdem aber die Bekleidungskunst in die Uranfänge des menschlichen Geschlechtes zurückreicht, trotzdem sie in der Wichtigkeit ihrer Funktionen von keiner anderen auch nur erreicht wird, kann man sich in Vergangenheit und Gegenwart davon überzeugen, dass die Würdigung, die ihr im Urteil der Menschen zuteil wird, in gar keinem Verhältnis zu der Bedeutung steht, die ihr innewohnt. Das mag davon herrühren, dass sie dem Menschen viel zu nahe steht, um nicht beinahe dauernd übersehen zu werden; vielleicht aber hängt es auch damit zusammen, dass ihr ein gewisses Etwas innewohnt, ein Faktor von unbestimmbarer Grösse, ein mathematisches X, auf das jeder stösst, der sich mit dieser Frage beschäftigt. Dieses Rätsel ist die Mode. Sie ist zweifellos so alt wie die Menschheit selbst; sie war in dem Augenblick da, in dem Verzierung oder Bekleidung des Körpers begannen; sie war da, als der erste Mensch eine Veränderung von Putz oder Kleidung vornahm, die seine Laune diktierte, nicht die Notwendigkeit. Die Menschen müssten nicht immer Menschen gewesen sein,

wenn dieses Beispiel nicht Nachahmung gefunden haben sollte. Vielleicht war der Urahn der Mode ein Wilder, der es hübscher fand zwei Reihen Muscheln um den Hals zu tragen als eine, vielleicht ein Jäger, der ein Gehänge von Bärenzähnen köstlicher fand, als ein solches von Hirschgranteln. Das sei wie ihm wolle; als Nachbar und Freunde ihm nachahmten, setzten sie die Mode auf den unsichtbaren Thron, von dem aus sie die Menschen beherrschen wird, solange die Erde sich um ihre Achse dreht.

Da die Mode, die in der Bekleidungskunst eine so grosse Rolle spielt, selbst aber nur von Laune und Zufall abhängig scheint, so hat sie allen, welche an diese Probleme herangingen, die Arbeit verleidet. Wer wird Zusammenhänge ergründen wollen, denen mit Logik und Vernunftschlüssen nicht beizukommen ist, wer möchte Klarheit schaffen auf einem Gebiet, das einem Nebelmeer gleicht, durchspielt von Lichtern, deren kaleidoskopisch buntes Durcheinanderschimmern ablenkt und verwirrt! So ist die Mode zwar viel geschmäht worden, aber nie ergründet und erst unseren Tagen, in denen merkwürdigerweise die Mode sozusagen in die Mode gekommen ist, scheint es vorbehalten, hierhin Wandel zu schaffen und Fragen zu lösen, die für Welt und Menschheit doch von der allergrössten Wichtigkeit sind. Lange als ein blosses Nebengebiet der Kulturgeschichte vernachlässigt, in ihrer Bedeutung noch weit hinter Numismatik, Sigillographie und Heraldik rangierend, hat die Mode auf einmal eine Beachtung gefunden, die Philosophen, Historiker, Volkswirte, Ästheten, Künstler im Wetteifer bemüht zeigt, den Schleier zu lüften, der sie verbirgt. Dabei stellt sich nun heraus, dass sie, die man geradezu verachten zu können meinte, auf das innigste mit dem ganzen sozialen Leben verbunden ist. Wie das Geflecht der Nerven den gesamten menschlichen Körper durchzieht und in den feinsten Verästelungen allen seinen Funktionen Gesetze vorschreibt, so durchsetzt die Mode den Bau der Gesellschaft in Höhe und Tiefe. Kunst, Hygiene, Erotik, Volkswirtschaft, Industrie hängen so gut mit ihr zusammen, wie Geschichte, Geselligkeit und Lebensart. Wie das Skalpell des Anatomen überall auf Nerven stösst, so begegnen dem Blick des Forschers, der die moderne Kultur zu ergründen sucht, Ausläufer der Mode auch da noch, wo er sie am wenigsten vermutet. Jeder, der die flüchtige Erscheinung zu bannen versuchte, und sie um ihr Geheimnis befragte, erhielt eine Antwort. Keinem hat sie sich ganz entschleiert und selbst das neueste, in seiner Art epochemachende Werk von Norbert Stern dient mehr dazu, die verwirrende Mannigfaltigkeit dessen, was mit der Mode zusammenhängt, zu zeigen, als diese Fragen endgültig zu lösen.

Am leichtesten haben es sich die Kulturhistoriker gemacht, die beflissen waren im Bilde alter Moden „organische Produkte der gleichzeitigen Kulturperioden“ zu finden. Indem sie einzelne Thatsachen hervorhoben, gewisse individuelle Charakterzüge zu allgemeiner Bedeutung steigerten, erlangten sie mit geringer Mühe ein Charakterbild der Zeit, das zur Mode passen musste. Ein Schulbeispiel für diese Art der Geschichtsklitterung ist das achtzehnte Jahrhundert. Puder und Schminke, Zopf und Perücke, Reifrock und Stöckelschuh auf die eine Seite, Sittenlosigkeit, Frivolität, Oberflächlichkeit auf die andere: das Klischee der „galanten Zeit“ ist fertig. Und dieses achtzehnte Jahrhundert begann in Deutschland mit Leibniz, endete mit Kant, sah Friedrich den Grossen, Goethe, Lessing, Schiller! Nach dem Willen des Modehistorikers hätten sie alle also in einer anderen Zeit leben müssen, denn wer wollte ihren Werken oder Thaten ansehn, dass ihre Urheber Perücke und Zopf trugen, in Frack und Kniehose gingen und sich puderten! Selbst wenn man von Deutschland absieht und nur an Frankreich denkt, muss man doch sagen, das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts war nicht nur das des Hirschparks, des „Faublas“ und der „Liaisons dangereuses“, es brachte auch den „Esprit des Lois“ und den „Contrat social“ hervor und wenn einem bis zum Überdruss oft das Dutzend schlechter Weiber vorgeführt wird, die das Leben des Hofes verpesteten, so muss man wissen, dass der Hof Ludwig XV. ein Dasein für sich allein führte und immer im Gegensatz zu den Kreisen stand, die wirklich in Frankreich den Ton angaben, dass die Pompadour, die Dubarry und andere auf das Leben der französischen Gesellschaft, das sich in Paris abspielte, gar keinen Einfluss ausübten. Mag diese Klasse von Damen noch so zahlreich gewesen sein, neben ihnen lebten doch Millionen Frauen, die anständig und tugendhaft waren und blieben, trotzdem sie sich puderten und schminkten, Reifrock und hohe Frisuren trugen. Sie alle würden also auch nicht in das frivole achtzehnte Jahrhundert gepasst haben. Mit dieser Art der geschichtlichen Appretur vergangener Moden sollte man endlich einmal aufhören, sie verrät zu sehr die Bequemlichkeit des Darstellers, der nach diesem Verfahren aus jeder Mode jeder Zeit herausdeuten kann, was er will.



FR. BOUCHER, DIE MARQUISE VON POMPADOUR, UM 1758
ORIGINAL IN DER WALLACE COLLECTION IN LONDON



MOREAU LE JEUNE, LES ADIEUX. 1777

Die Mode gehorcht ihren eigenen Gesetzen und selbst die gewollte und beabsichtigte Geschmacksrichtung einer Zeit vermag an ihr nichts zu ändern. Dafür ein Beispiel: Grimm schreibt im Mai 1763 aus Paris: „Es muss jetzt alles à la Grecque sein, unsere Damen coiffiren sich selbst à la Grecque“. Graf Lehndorff in Berlin vertraut ein Jahr später seinem Tagebuch an: „Alles schwärmt für das Griechische“. Martorelli in Neapel schreibt im Mai 1767: „Jetzt kleiden sich Kavaliere und Damen all'etrusca und alla greca“. Kein Zweifel also, die gute Gesellschaft wollte griechisch sein. Nun sehe man in den Bildern der Zeit, wie dieses à la Grecque beschaffen war, oder höre von Lehndorff, dass der Prinz von Preussen zu Kniestrümpfen und Zopf einen Frack von roter Chenille und eine Weste von blauer Seide trug, die griechisch gestickt waren, dann wird man inne, dass die Konzession der Mode an den Zeitgeschmack so geringfügig war, dass sie in der Gesamterscheinung überhaupt nicht zum Ausdruck kam. Wie weit blieb selbst dreissig und vierzig Jahre später die Mode des Direktoriums oder die des Kaiserreichs von der Antike entfernt, der man doch nachzuleben glaubte. Die Mode hätte eben in jener Periode die Frauen auch dann eng angezogen, wenn sie nicht hätten à l'antique gehen wollen. Sie war einfach wieder in die Phase des Engen getreten, genau wie hundert Jahre später, wo man sich ähnlich



RENCONTRE DES MERVEILLEUSES
KUPFERSTICH VON LE FÈVRE NACH BAUBINI. ETWA 1798



PIERRE PRUDHON, KAISERIN MARIE LOUISE. 1810

trug, ohne den Anspruch an die Antike zu erheben. Ein weiteres Beispiel für die völlige Unabhängigkeit der Mode vom Geschmack der Zeit ist die altteutsche Richtung, die fünfzig Jahre nach der griechischen die Mode zu ändern unternahm. Man wollte in Deutschland zurzeit der Freiheitskriege „teutsch“ sein und auf die Kleidung der Vorfahren zurückgreifen. Viele Männer von Ernst und Gewicht, die Höfe, weite Volkskreise interessierten sich dafür und was kam heraus? Ein Putzartikel, eine Krause, ein Band, in nichts dazu angethan, die herrschende, noch immer enge Mode in ihrem Umriss zu verändern. Nebenbei gesagt wurden diese Artikel in Paris ganz ebenso getragen, nur nannte man sie dort à la Henri IV., während sie in Deutschland Rembrandtkrausen hiesen. Ebenso äusserlich ist es den Zusammenhang von Mode und Zeit aus den Namen einzelner Putzartikel konstruieren zu wollen. Man kann ein paar Lümpchen von Stoff und Band, die zu einer Haube zusammengeflickt sind, à la Franklin oder à la Montgolfier oder sonstwie benennen, was haben sie an und für sich mit der Persönlichkeit oder dem Ereignis zu thun, deren Namen ihnen die Laune einer Putzmacherin angeheftet hat?

Nicht weniger willkürlich als der Versuch, die Moden der Vergangenheit als „Ausdrucksformen für den geistigen Inhalt einer Zeit“ zu betrachten, erscheint der andere Versuch, die Moden der Vergangenheit in Zusammenhang mit der bildenden Kunst ihrer Zeit zu bringen. Einem Mann von Geist und Kenntnissen wird es nicht schwer fallen, Stickerei und Besätze am Rock einer frühmittelalterlichen Fürstin in den Ornamentstreifen wiederzufinden, welche die Wandflächen romanischer Kirchen gliedern. Er wird die blühenden Formen des spätgotischen Stils mit den Übertreibungen der Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts zusammenstellen, Analogien zwischen Palladios Bauten und der spanischen Mode seines Zeitalters finden, die Mode des siebzehnten Jahrhunderts auf die Fassade des Amsterdamer Rathauses projizieren und ihre Übereinstimmung feststellen, aber alle diese hübschen und geistreichen Gedanken beweisen doch nichts. Wer sich der Mühe unterzöge, würde ebensogut das Gegenteil beweisen können, oder den Nachweis zu führen imstande sein, dass die Mode auf das innigste mit der Philosophie ihrer Zeit zusammenhänge und uns eine Entwickelungsgeschichte derselben auf Grund des kategorischen Imperativs, des Dinges an sich und des Übermenschen geben. Ebensogut als mit der Architektur einer Zeit liesse sich eine Verwandtschaft der Mode mit der Malerei feststellen. Als der Geschmack des Empire herrschte und die Antike Vorbild war, eine Antike, die man sich farblos vorstellte, wurde mehr Weiss getragen als je zuvor. Goethe schreibt im Mai 1800 aus Leipzig an Christiane: „Bringe nur weisse Kleider mit, man sieht nichts als solche“. Graf Rudolf Apponyi findet noch 1830, dass Weiss in Paris die herrschende Farbe sei. Die Mode bevorzugte also die gleiche Farblosigkeit wie der Stil, während sie ein halbes Jahrhundert später, zurzeit der rauschenden Farbensymphonien Makarts, der raffinierten Farbigkeit Pilotys ebenfalls in Farben schwelgte und an die Stelle der Monotonie des klassischen Stils die Polychromie der Romantik setzte. Täuschen wir uns aber nicht selbst mit Analogien, denen immer etwas Gewolltes und Absichtliches anhaften wird. Man kommt viel weiter, wenn man einmal die Mode unabhängig von ihrer Zeit als Ding an sich betrachtet,

sie als eine Kunst ansieht, deren Wege, Mittel und Ziele zu untersuchen sind.

Die Aufgabe der Mode als Bekleidungskunst, ihr Ziel steht ohne weiteres fest. Sie geht darauf aus, den menschlichen Körper zu verschönern. Oder etwa nicht? Vermöchte irgend jemand die Vorstellung zu Ende zu denken, wir Kulturmenschen, verbildet und verkrüppelt wie wir sind, müssten eines Tages alle nackt gehen?! Diese Endabsicht versucht die Mode einmal durch das Material zu



MODES PASSÉS ET PRÉSENTES. ANONYMER STICH AUS DEM VERLAG VON BEAUBLÉ, PARIS, UM 1806

erreichen, dessen sie sich bedient. Ihr Material ist zwar im Gegensatz zu dem dauernden, dessen sich die bildenden Künste bedienen, vergänglich, aber es hat vor jenem so unendliche Vorzüge voraus, dass man sagen darf, die Bekleidungskunst hat die Wirklichkeit der Dinge, die bildende Kunst nur ihr Abbild. Schon die Mannigfaltigkeit dieses Materials ist, betrachtet man nur Stoffe und Farben, geradezu unendlich. Von den schweren Tuchen und Sammeten bis zum leichtesten Kattun oder Musselin, welche unabsehbare Reihe von Geweben, die in ihrer Struktur immer neue Wirkungen auszulösen vermögen. Dazu eine Skala von Farben, die keine Palette fassen würde. Volle, halbe und gemischte Töne, stumpf und glänzend, warm und kalt, das Licht aufsaugend oder reflektierend, ins Unendliche vermehrt durch Möglichkeiten der Musterung, die niemals ganz ausgeschöpft werden können. Dieser verwirrenden Vielheit der Stoffe und Farben kann sich die Mode ausserdem noch in der verschiedenartigsten Weise bedienen. Sie kann sie glatt legen oder in Falten, sie bauschen, raffen, kräuseln, hängen lassen oder schleppen. Im Kombinieren der Farben, im Zusammenbringen durchsichtiger und durchscheinender mit undurchsichtigen Geweben, sind Variationen denkbar, die geradezu mit einer Schraube ohne Ende verglichen werden können. Zu dieser Grundlage, mit der die Mode schafft, tritt aber im Ausputz ein weiteres Element von unabsehbarer Tragweite. Die Vielheit desselben ist keineswegs geringer als die der Stoffe und Farben. Pflanzen-, Tier- und Mineralreich bringen nichts hervor, das nicht irgendwann und irgendwie schon der Mode hätte dienen müssen.



VOUS CROYEZ? LITHOGRAPHIE VON GREVEDON. 1831

Man würde glauben, ein solcher Reichtum müsse die Mode zur Verschwenderin machen und sie veranlassen, mit vollen Händen ihre Schätze zu vergeuden. Weit gefehlt, das Gegenteil ist der Fall. Sie geht sogar so sparsam mit ihrem Material um, dass sie sich in der Verwendung desselben die engsten Grenzen steckt. Sie wendet ihre Vorliebe gewöhnlich einem Stoff mit Ausschliesslichkeit zu, wobei sich eine gewisse Periodizität unschwer feststellen lässt. Das Rokoko mit seinen weiten Reifröcken wurde von der Seide beherrscht und begleitet von einem Ausputz, dessen Mannigfaltigkeit in Material und Zeichnung Gräfin Genlis in ihren Erinnerungen sehr ergötzlich beschreibt. Etwa in der Mitte der achtziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts vollzieht die Mode eine Schwenkung, indem sie sich den Musselinen zuwendet. Sie giebt den schweren Stoff zugunsten des leichten auf, gleichzeitig den buntfarbigen zugunsten des einfarbigen, am liebsten ganz weissen. Das thut sie, trotzdem sie den leichten Stoff zu Zwecken verwendet, die mit seinem Charakter eigentlich in stärkstem Widerspruche stehen. Die Mode schafft nämlich Schleppkleider von acht bis zehn und zwölf Ellen Länge aus Musselin. „Muss man erst gestehen, dass dies ziemlich dumm scheint," bemerkt die Baronin Dumontet in ihren Denkwürdigkeiten, „es gehörte Kunst dazu, um diese Musselinkleider mit ihren langen Schleppen mit Grazie zu tragen, sehr viel Grazie aber, wollte man mit diesen langen engen Schleppen einen Salon betreten oder verlassen, ohne an allen Möbeln hängen zu bleiben oder im Tivoli promenieren ohne einen Unfall". Etwa vier Jahrzehnte bleiben die leichten Stoffe die grosse Mode, während Sammet und Seide nur zu den Ausnahmsgelegenheiten grosser Feste aufgespart werden. Erst das



POURQUOI PAS? LITHOGRAPHIE VON GREVEDON. 1831

dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts beginnt die Seide wieder zu Ehren zu bringen, so dass sie selbst zu Haus- und Strassenkleidern verwendet wird. Das dauert etwa wieder vier Jahrzehnte, da ist die Mode der Seide abermals überdrüssig und setzt sie zurück. Trotzdem die weiten und langen Roben der sechziger Jahre gerade für die Seide wie geschaffen erscheinen, weicht sie Tuchen, Woll- und Halbwollstoffen und macht für Ball und Gesellschaften wieder dem Mull und Tarlatan Platz. In den siebziger Jahren behauptet sich die Seide noch in Verbindung mit Wolle, dann aber verschwindet sie für Jahrzehnte, so gut wie völlig und hätte man nicht seidene Blusen getragen, so würde man diesen herrlichen Stoff zu Futterzwecken und Unterkleidern verdammt, nur noch haben hören, aber nicht mehr sehen können. Dieser Verzicht auf die Seide vollzieht sich im Beginn der sechziger Jahre gegen den Willen der Kreise, von denen immer behauptet wird, sie führten die Mode. Die Seidenweber Lyons bestürmten die Kaiserin Eugénie, wie wir durch Marschall Castellane wissen, sie möge doch die Seide durch ihr Beispiel in der Mode erhalten. Die schöne Spanierin trug auch die köstlichen Lyonnaiser Damaste und Brokate, sie versuchte ein andermal, als die seidenen Bänder abkamen, der Industrie dadurch zu Hilfe zu kommen, dass sie fortfuhr, sie zu tragen. Aber es half nichts; die Kaiserin beherrschte die Mode nur, solange sie ihr folgte. Wie ein Demagog die Masse nur dann führt, wenn er ihren Instinkten schmeichelt.

Der Weg, ihr Objekt durch das Material zu verschönern, ist der eine, den die Mode einschlagen kann. Er war Jahrhunderte lang der einzige. Das Altertum gab den Kulturvölkern eine feste Tracht, bei der die Mode zwar insofern mitsprach, als sie

für den Wechsel der Stoffe sorgte, den Römern griechische Schnitte, den Griechen orientalische Formen nachahmenswert erscheinen liess, den andern Weg aber, die Form ihrer Objekte zu ändern, um ihrem Ziel näher zu kommen, hat die Mode erst am Ausgang des Mittelalters eingeschlagen, es ist der, auf dem sie sich noch heute befindet. Erst seit dieser Zeit beginnt sich auch für die verschiedenen Geschlechter eine verschiedene Mode herauszubilden, während bis dahin der Schnitt der Kleidung für beide so gleichartig war, dass es zum Beispiel heute in vielen Fällen nicht mehr möglich ist, von mittelalterlichen Denkmälern und Grabmonumenten mit Sicherheit zu bestimmen, ob sie Männer oder Frauen darstellen. Natürlich kann es sich bei einer Änderung der Form des menschlischen Körpers nur um eine scheinbare Änderung handeln, um eine gewaltsame Stilisierung desselben. Die Mode verleugnet dabei einen Hauptsatz der Ästhetik, dass die Schönheit des menschlichen Körpers eine einzige sei, bedingt durch das Verhältnis aller Teile desselben zueinander. Sie zerpflückt sozusagen die Einzelheiten zu einem Haufen von allerhand Schönheiten, aus denen sie sich dann die eine oder die andere herausgreift, um ihr eine Zeitlang besonderes Interesse zuzuwenden. Sie begann damit, den Körper schlank zu machen, indem sie den Mann von Kopf zu Fuss so eng bekleidete, als stecke er in einer zweiten Haut. Der Frau gab sie zu diesem Endzweck zu enganliegender Kleidung des Oberkörpers, eine lange Schleppe und eine zuckerhutförmige Kopfbedeckung von bedeutender Höhe. Auf das Schlanke folgte das Runde, hervorgebracht beim Mann durch Puffen und Schlitze in Wams und gewaltige Steigerung des Umfangs der Kniehose, bei der Frau durch den Reifrock. Diese beiden Hauptrichtungen haben in den beiden letzten Jahrhunderten ständig miteinander abgewechselt, und jeweils ungefähr ein Menschenalter gedauert. Man beobachtet dabei, dass die Mode im allgemeinen bei dem männlichen Geschlecht auf ein Betonen der natürlichen Formen Wert legt, während sie bei dem weiblichen mehr ein Verhüllen derselben anstrebt, ja geradezu Versteckens mit ihnen spielt. Das Weib ist für die Mode ein dankbareres Objekt als der Mann, spielen doch in den guten Willen, mit dem es sich allen Geboten der Mode fügt, auch starke erotische Momente hinein. Darum hat die Mode sich ihm von jeher mit grösserer Vorliebe zugewandt. Dem Mann ist es im letzten Jahrhundert beinahe gelungen, sich von der Mode freizumachen, ist doch sein Gewand seit zwei Menschenaltern zur Zwecktracht erstarrt, die in Schnitt, Stoff und Farbe Änderungen nur noch im allerkleinsten kaum bemerkbaren Ausmaass gestattet. Zu beobachten ist dabei, dass der Schnitt des männlichen Anzugs, wie er sich allmählich unter Inspiration der Mode gestaltet hat, die Formen des Körpers diskret andeutet, sich also von der Natur nicht weiter entfernt, als der Wohlanstand es vorschreibt, dass dieser Anzug aber keinerlei Rücksicht auf praktische Brauchbarkeit nimmt. Die Kleidung des Mannes von heute kommt vorteilhaft nur zur Geltung, wenn er sich nicht rührt, bewegt er sich, so zerreissen unlogische, also hässliche Falten den Fluss der Linien. Der Mann, dessen Leben der Arbeit und Bewegung gewidmet ist, bekam dafür von der Mode ein Stehkleid.

Die Mode hat aufgehört, sich mit dem Manne zu beschäftigen, sie ist es noch nicht müde geworden, der Frau ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Betrachtet man die lange Reihe der Moden, die aufeinander folgten, seit das Prinzip einer Änderung der Form zur Geltung kam, so bemerkt man auch hier, wie wir es schon bei dem Material sahen, eine gewisse Periodizität der Erscheinung. Die Ablaufszeit dieser Phasen war früher eine längere und ist erst kürzer geworden, seit alle Möglichkeiten erschöpft sind, der Wechsel also häufiger erfolgen muss, um das ganz Alte immer wieder als Allerneuestes zu bringen. Kopf, Hals, Brust, Arme, Unterkörper, alle wurden gemodelt, bis der äusserste Grad der Übertreibung erreicht war und die Unmöglichkeit weiter zu gehen Halt gebot. Übersieht man nur einmal die beiden letzten Jahrhunderte, so gewahrt man, dass der Ablauf der Modephasen sich geradezu mit Regelmässigkeit vollzieht. Die Frau betrat das achtzehnte Jahrhundert schlank und verliess es ebenso; dazwischen liegt die Periode des Reifrocks, der ihre Erscheinung in die Breite zog. Ganz ebenso verlief das neunzehnte Jahrhundert, ganz ebenso setzt das zwanzigste ein. Nicht nur die Hauptlinien wiederholen sich, auch im Detail wirkt das gleiche Gesetz. Das Zeitalter Ludwig XIV. gab der Frau die Fontange, das Empire hohe runde Hüte, die ersten Jahre des zwanzigsten brachten die Riesenwagenräder, die wir alle noch in der Erinnerung haben. Als der Reifrock des achtzehnten Jahrhunderts kleiner wurde, ging er in die Tournure über, welche die Stoffmassen rückwärts ansammelte. Die gleiche Erscheinung traf hundert Jahre später ein, als die Krinoline fiel und ihr wieder die Tournure folgte. Die schöpferische

Kraft der Mode muss auf dem Wege der Formänderung eher erlahmen als auf dem der Materialänderung. Enge Grenzen dort, unbegrenzte Möglichkeiten hier. Das hat denn auch augenblicklich zwar nicht zu einem Stillstand, aber dafür zu einem stillosen Durcheinander geführt, das Norbert Stern ganz richtig chrakterisiert, wenn er sagt: „die letzten Jahre haben an modischen Taktverstössen so ziemlich das gröbste von dem gebracht, was die



GAVARNI, TOILETTES DE BAL. 1834. LITHOGRAPHIE

Kostümgeschichte unerfreuliches aufzuweisen hat". Die Mode giebt der Frau zurzeit weite Röcke, wagt aber noch nicht den Steifrock darunter einzuführen, der unentbehrlich ist. Statt einem an der Taille engschnürenden Kleidungsstücke giebt sie der Frau zu diesem Rock einen Sack ohne Form, statt grosser Frisuren und Hüte, legt sie ihr das Haar um den Kopf wie einer gebadeten Maus und stülpt ihr winzige flache Deckelchen darüber. Das Gefühl für Feinheiten der Linie scheint völlig verloren, wenn Elemente der verschiedenartigsten Moden in dieser Weise durcheinander gemischt werden. Es scheint als werfe die Mode diese heterogenen Stücke der Frau zu und überlasse ihr, was sie an ästhetischer Wirkung herausholen will.

Im Wechsel der Form tritt im Gewand der Frau auch der Wechsel zwischen Geh- und Stehkleid hervor. Schleppen sind Gehkleider, denn sie kommen nur in der Bewegung zur Geltung. Der Reifrock ist ein Stehkleid, wie der ganz enge Rock der letzten Jahre eines war, der bei der Bewegung die Körperformen in so ungünstiger Weise hervortreten liess. Ein Sitzkleid hat die Mode der Frau noch nicht gegeben.

So wenig wie die Mode praktisch schafft, so wenig arbeitet sie individuell. Sie hat mit den Tyrannen gemein, dass sie die Menschheit am liebsten uniformieren würde. Bei dem Mann ist es ihr gelungen. Der Mann trägt in allen Ländern, unter

allen Himmelsstrichen die Uniform der Zivilisation. Der Mann von heute hat die Möglichkeit, sich seinem Instinkt gemäss zu kleiden, um einen Persönlichkeitswert damit auszudrücken, völlig eingebüsst. Ob er diese Möglichkeit allerdings je in ihrem ganzen Umfange besass, möchte man bezweifeln. Auch für die Frau schafft die Mode mit der Absicht des Gleichmachens, nur dass für sie der Spielraum in Stoff und Farbe grösser ist als beim Moden in der Datierung der Bilder kaum fehl gehen. Ob es sich um Idealfiguren handelt oder historische Charaktere, es haften ihnen in Haartracht und Kleidung so starke Züge der Zeit an, dass diese niemals zu verkennen ist. Am überraschendsten wirkt diese Beobachtung, erstreckt man sie auf die Bühne. Die Rachel spielte, wie ihre Bilder erkennen lassen, die berühmten Rollen ihres klassischen Repertoirs in der Krinoline.



GAVARNI, LE SOIR. 1834. LITHOGRAPHIE

Manne. An und für sich setzt die Mode, indem sie den Umriss der Frau beeinflusst, den Typus der Schönheit fest, ohne Rücksicht auf das Individuum, das sich diesem Ideal anzupassen hat. Mögen sich die Dicken schlank, die Kleinen gross machen, das ist ihre Sache. Dieser Suggestion der Linie erliegt nicht nur die Frau, die sich nach ihr modelt, ihr erliegt zu einer Zeit die ganze Welt. Wenn man die Kunst der letzten Jahrhunderte durchmustert, nicht die Porträts, so wird man bei einiger Kenntnis der Hebbels Kriemhilde trat erstmals in der Krinoline vor die Rampe. Die Szenenbilder zu Berlioz' Trojanern sehen selbst für die Hohenpriester den Reifrock vor. So erstaunlich das heute erscheinen mag, so wenig ist es im Grunde zu verwundern. Das Auge jener ganzen Generation kannte die Frau nur in der Umrisslinie, die ihr die Krinoline verlieh. Hätte es plötzlich auf der Bühne eine andere Linie erblickt, so wäre die künstlerische Wirkung verloren gewesen. Das führt auf die Frage von der

Wechselbeziehung zwischen Künstler und Mode. Diese kann einmal darin bestehen, dass der Künstler nachschaffend der Mode dient, als Vermittler zwischen ihr und dem Publikum. Vielleicht ist diese Thätigkeit wirklich so alt, wie Wilhelm Weber meint, der in den griechischen Tanagrafiguren Modebilder in Ton sehen will. Wahrscheinlicher ist es, dass sie doch nicht älter ist als die graphischen Künste es auch sind und die Mode den Zeichner in ihren Dienst erst nötigte, seit es Modejournale giebt. Dieses Verhältnis, das des Künstlers zum Modebild, hat Oscar Fischel vor einiger Zeit an dieser Stelle erörtert.*

Wichtiger als die rein nachschaffende Thätigkeit des bildenden Künstlers der Mode gegenüber erscheint es, wenn der Künstler die schöpferischen Triebe seines Genius der Mode widmet. Die beiden letzten Jahrzehnte haben eine Bewegung gezeitigt, die dahin geht, die Mode künstlerisch zu reformieren. Man darf es heute wohl aussprechen, dass diese Richtung von Anfang an in eine Sackgasse geriet. Sie begann mit van der Velde einen „Ansturm gegen die Mode", indem sie eine „künstlerische Hebung der Frauentracht" anstrebte. Schon in dem Wort liegt der Irrtum. Die Frau von heute trägt ja keine „Tracht," sondern eine mit der Mode wechselnde Kleidung. Wenn man sich die Entwürfe ansieht, die damals von Künstlern und Künstlerinnen angefertigt wurden, so gewahrt man, dass sie die Zeitmode, (den ringsum aufliegenden und nachschleppenden Rock) ihren Entwürfen zugrunde legten. Sie kamen also von der Mode, die sie bekämpfen wollten, nicht los. Sie machten nur den Versuch, einer flüchtigen Mode Dauer zu verleihen. Es ist viel Geschmack und grosses Können an diesen Versuch gesetzt worden, aber das Unternehmen wäre auch dann resultatlos verlaufen, wenn nicht der Zufall das sogenannte Reformkleid mit seiner unerfreulichen Silhouette zu gleicher Zeit auf den Plan geführt und die hygienische mit der künstlerischen Reform in so unliebsamer Weise verquickt hätte. Kleine Kreise von Eigenbrödlern mögen an diesen Reformen Gefallen gefunden haben und noch finden, Mode, d. h. Allgemeingut, können sie nicht werden. Gegen die Mode wird der Künstler niemals Erfolg haben, geht er mit ihr, wie etwa Ludwig Kainer und Otto Haas-Heye es thun, so wird sie Anregungen empfangen, die wertvoll sein können, weil sie aus ihrem Rhythmus heraus geboren sind.



FRANZ SKARBINA, AUF DER DIGUE. 1883

* Jahrg. VII, S. 71 u. ff.



AUGUST RENOIR, KINDERBILDNIS

RENOIR

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

II

(Schluß.)

In den folgenden Jahren entwickelt Renoir das Plastische. Die „Baigneuse" von 1885 ist das Extrem dieser Tendenz. Wie ein Koloss aus Elfenbein und Gold steht die gewaltige Arabeske, steht der gewaltige Körper vor dem Himmel. Man begreift, dass eine Generation von Bildhauern auf dieser Kunst des Malers fussen konnte, aber mir scheint, kein Maillol hat das Unbändige dieser Fülle in Bronze oder Stein gebracht. Die Erinnerung an Ingres soll Renoir damals geholfen haben, aber man findet in keiner Linie eine Bestätigung, schon weil es unmöglich ist, Renoir auf Linien hin zu analysieren. Ingres konnte Corot zu einer Belebung der Odalisken anregen und auf diesem Wege auch Renoir vor und nach dieser Periode nützlich werden. Von allem Corothaften ist der Renoir der „Baigneuse" ebenso weit entfernt wie vom Dix-huitième. Franzosen einer pathetischeren Zeit kommen eher in Betracht, ein Goujon, einer der Alten von Fontainebleau. Aber Renoir, dieser weiche Zärtliche, dem man nur Lyrik



AUGUST RENOIR, DAS EHEPAAR SISLEY

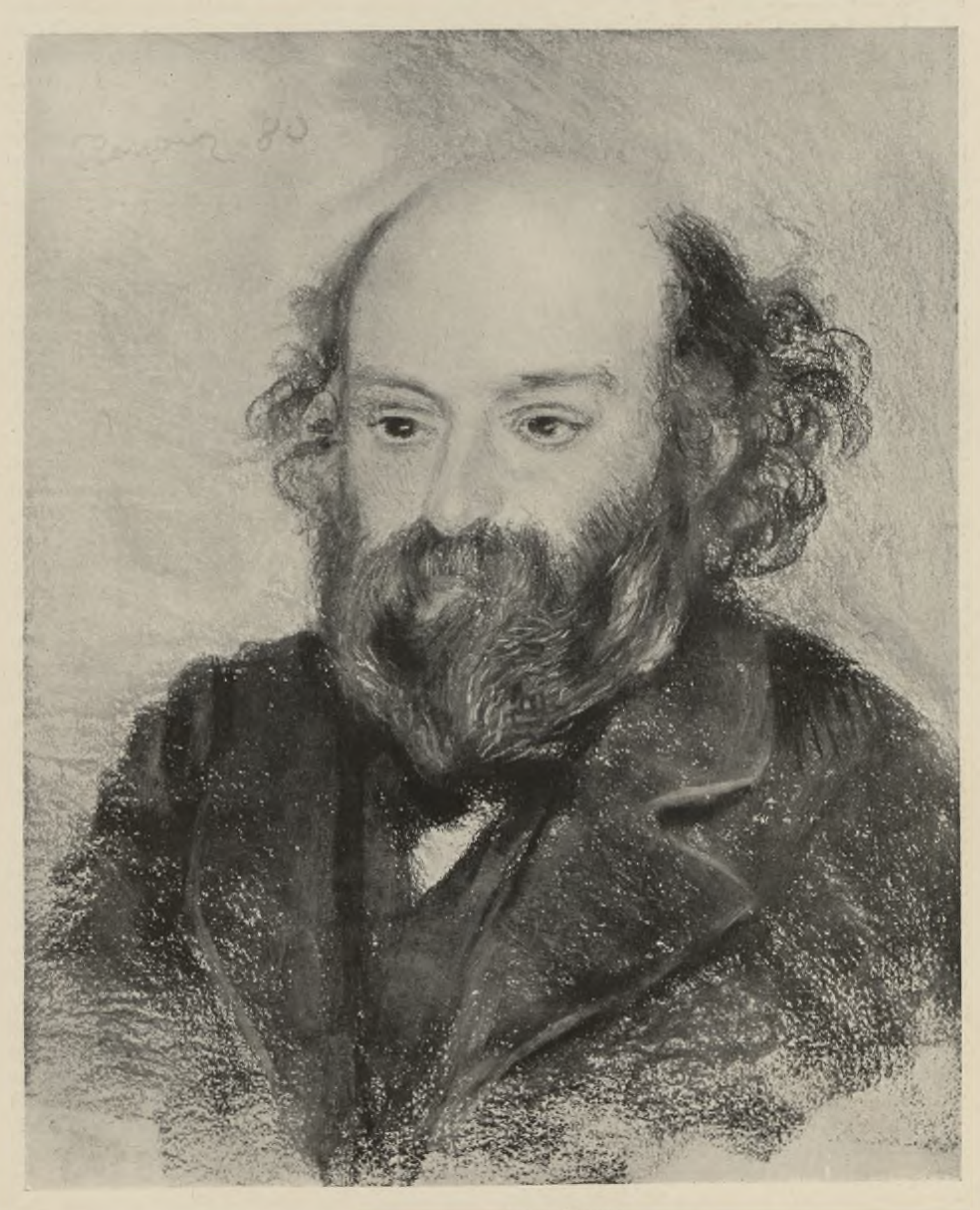


AUGUST RENOIR, FRAU BEI DER TOILETTE. ZEICHNUNG

zutraut, ist jetzt derber als sie alle. Sein Pathos rührt von keiner Stilformel her, ist nichts als gehäufte Natur, die notwendige Folge der Vereinfachung. Das Barock des Umrisses wäre, so glauben wir, von jedem Körper, der so vor dem Licht sitzt, abzulesen. Wir denken weit eher an Courbets Materie als an die Linie alter Meister. Und wirklich ist Renoir dem Courbet, den er sah, nie näher gewesen. Auch ihn hat damals die Wucht des Körperlichen verführt, den Pinsel mit dem Palettenmesser zu vertauschen. Aber er hat die Wucht in eine Welt übertragen, die Courbet verschlossen blieb. Damals in den achtziger Jahren versuchte der beschauliche Frauenmaler etwas, das keinem Franzosen seinerzeit in den Sinn kam, geschweige gelang: eine Synthese, die allem Impressionismus diametral entgegengesetzt ist, und die den Realismus der ganzen Epoche erhöhte. Es war ein Versuch ähnlicher Art wie Manets „Déjeuner sur l'herbe". Renoir standen geeignetere Mittel zur Verfügung, er war reicher als Manet in der gleichen Periode, von einem sichereren Traditionalismus durchdrungen. Es fehlte ihm vielleicht nichts als das Notwendigste, das Vertrauen der anderen, der Auftrag. Manet hatte 1879 vergeblich dem Präfekten von Paris den Plan vorgelegt, den Sitzungssaal des neuen Rathaus mit Kompositionen, die dem „Ventre de Paris" entnommen wären, zu schmücken.* Das Projekt wurde abgelehnt. Man kann es kaum bedauern. Der späte Manet besass weder den Altruismus, noch die gebändigte Kraft des Malers des „Déjeuner sur l'herbe" und der „Olympia". Er wollte malen, sich selbst, seine Eigenheit, nicht die Welt, nicht sich in der Welt erschöpfen. Man mag sich die Argenteuil-Bilder nicht vergrössert denken. Die „Nana" ist vielleicht schon zu gross. Er hätte ein Reich strahlender Bildnisse von der Art des „Desboutin" malen können, keine Wandbilder. Aber Renoir! Welcher Traum ein Fresko von Renoir! Kein Wandbild wie Delacroix' Plafond. Eine noch grössere Art, die Delacroix nur in der St. Sulpice zu streifen vermochte, die wir uns von einem Renoirschen Idealismus noch gewaltiger realisiert denken können, vor allem noch einfacher, noch freier von allem dekorativen Beiwerk, eine Form, der die Schönheit nur aus der Grösse zufliesst wie bei den erhabenen Alten. Ist der Traum zu verwegen? Schon das, dass uns dieser Nachfolger Delacroix' auf die einzige Möglichkeit weist, die eine würdige Folge Delacroix' zulässt, mag uns genug sein. Und er besass die unentbehrliche Überlegenheit über sich selbst und über das Aktuelle, hatte fliessende Wärme genug und die Einfalt, war gegen alle schmälernde Stilisierung gefeit, nicht weniger gefeit als Manet, bedurfte ihrer so wenig wie eine Blume des Gewandes.

Wieder ein grosser Augenblick in der Geschichte unserer Kunst, vielleicht erst heute in seiner ganzen Bedeutung erkennbar, ebenso bedeutungsvoll wie der Übergang Manets von der Romantik zum Impressionismus. Es kommen noch viele Künstler nach Renoir, die vielleicht Wandbilder hätten machen können. Bei vielen, von denen wir es sagen, verbirgt sich unter der vermuteten Eigenschaft eine dünne Fiktion, und es ist in Wirklichkeit ein unzureichender Ausdruck, den das Monumentale entschuldigt. Sie machen Wandbilder nur in dem kleinen Rahmen und würden in Dunst

* Die deutsche Übersetzung des Briefes an den Präfekten ist in den „Künstlerbriefen aus dem neunzehnten Jahrhundert" bei Bruno Cassirer, Berlin 1913, erschienen.



AUGUST RENOIR, BILDNIS CÉZANNES



AUGUST RENOIR, FRAUENAKT. PASTELL

zerfliessen, wenn man sie wirklich an die Wand brächte. Wir lernen heute vorsichtig mit diesem Ruf nach der Mauer umzugehen. Nur bei einem einzigen, bei unserem Marées steigert sich ebenso allmählich und in gleichem Maasse der Ausdruck, dass man meint, nun müsse das Höchste kommen, das eine ganze Welt von Zweifel und Zagen befreit, wo endlich die Kunst aufhört, etwas für die Wenigen zu sein und sich alle Empfindenden wieder in einem Tempel zusammenfinden, geführt vom Genius. Diese Steigerung kommt bei Renoir noch natürlicher als bei Marées, weniger berührt von einem sich selbst peitschenden Bewusstsein, zustande.* Der Ausdruck hat scheinbar ganz von selbst unter dem Segen der Sonne, unter ganz einzigartigen, unendlich günstigen Bedingungen jene zähe Konsistenz, die wuchtende Stabilität erreicht, die das Monument gebärt, gebären muss, weil jede andere Form zu klein ist. Die Einzelgestalten halten sich kaum noch in dem beschränkten Format. Die Materie ist zu schwer, der Rhythmus von zu grosser Rundung für die Leinwand; die eine Gestalt zu gestaltenreich, um ohne eine sie wiederholende Folge vollkommen ausgedeutet werden zu können.

In den „Baigneuses" der Sammlung Blanche wagt Renoir mit seinem Typus eine bewegte Komposition: nackte Mädchen, die miteinander in Badelaune spielen. Zwei von den Mädchen, die Hauptgestalten, sitzen schon am Ufer und haben sich getrocknet. Eine dritte im Wasser will gerade die eine Hauptgestalt bespritzen, und diese hebt abwehrend Arm und Bein. Die andere am Ufer trocknet sich den Rücken mit einer unnachahmlichen, selbstlosen Koketterie. Eine vierte steht weiter hinten im Wasser und steckt sich das Haar auf. Eine fünfte schwimmt. Alles lose und natürlich. Der Waldwinkel giebt die natürliche Szene dazu. Es könnte alles so sein und es ist sicher hundertmal so gewesen. Doch erfassen wir mit der Natur im gleichen Atem etwas Übernatürliches, das uns weit von dem losen Zufall dieser Badeszene entfernt. Ein schwerer grossgerundeter Rhythmus hebt und senkt sich in einem lilienhaften Email. Er wandelt das Spiel der losen Mädchen in ein erstarrtes Echo der Ewigkeit, in eine neue grossartige Aktäonlegende.

Dieser vergrössernde, verewigende Rhythmus, der das Lächeln unseres Behagens vertieft, erinnert an das „Déjeuner sur l'herbe". Er ist dort mit einer herberen Aktualität bekleidet, die einen noch überraschenderen Gegensatz zu der verborgenen Monumentalität ergiebt. Doch fliesst der Gegensatz aus derselben Quelle, einem Traditionalismus im Dienste eines ganz zeitgenössischen Weltgefühls. Wie bei dem Manetschen Werke lässt sich für die „Baigneuses" ein kompositionelles Vorbild nachweisen. Es ist bezeichnenderweise rein französisch und rührt von einem Bildhauer her; das Relief eines Barockmeisters im Park von Versailles.* Die unmittelbare Beziehung zu dem Vorbild ist noch zufälligerer Art und wäre, wenn sie nicht dokumentarisch feststände, noch weniger nachzuweisen. Doch deckt

* Die Glieder der Steigerung kann ich hier nicht alle erwähnen. Vgl. das III. Kapitel in meinem „Renoir".

* Girardon. Vgl. M.-G., Renoir, S. 107 (Abbildung) und S. 124—128.



AUGUST RENOIR, BILDNIS MONSIEUR TOURNAISE

sie sich überzeugender mit unserer ganzen Vorstellung von Renoirs Struktur. Seine unbestechliche Natur hat das gewohnte Spiel der Ahnen vertieft. Das Barock, das ihm im Blut liegt, gewinnt seiner Einfalt nur mit Mühe die Rundung ab. Es ist, als sei die Last der Früchte zu gross, um sich zum Kranze binden zu lassen. Überall unterbricht das Spontane des Empfindens den ungeübten Tänzer. Und dieser zähe Widerstand verringert die Widerstände des Betrachters gegen eine Malerei, die uns zu mancherlei Verzichten nötigt.

Die Berliner Nationalgalerie besitzt das Hauptwerk der achtziger Jahre, „Die Kinder Bérard". Es ist ungefähr gleichzeitig mit den „Baigneuses" der Sammlung Blanche oder sogar noch etwas früher, aber nimmt nahezu alle Resultate dieser Epoche vorweg. Die Situation ist anscheinend ganz zufällig. Kein geschwungenes Rund, kein Barock, nicht das leiseste Pathos, keine Gebärde. Wenn unter Komposition eine Beschränkung des natürlichen Inhalts zugunsten einer geläufigen Form verstanden werden muss, so ist das Bild nicht komponiert. Versteht man darunter die Organisation einer Form, die den Inhalt steigert, so ist das Bild eine geniale Komposition und steht auch als solche über allen früheren Werken des Meisters. Ein französischer Kritiker hat gesagt, der Besitz eines Renoirs sei so viel wie der Besitz eines Hauses auf dem Lande. Das gilt schon von jeder Skizze des Meisters. Ein Renoirscher Fleck hat die Gabe, uns Land, Natur, Sonne, Licht zu zaubern. Es gilt von diesem grossen Werke Renoirs in einem grösseren Umfang. Es ist, als habe sein Ausdruck, der sich schon von Anfang an eine natürliche Symbolik der Farbe zu eigen machte, hier eine räumliche Ausdehnung erfahren, die das Symbolische vervielfacht. Das Zimmer mit den Kindern verhält sich zu früheren Werken wie ein mit Licht und Luft und Leben gefüllter Raum



AUGUST RENOIR, KOPF EINES JUNGEN MÄDCHENS

zu einer schönen Fläche. Noch bestimmter als in den „Baigneuses" formuliert Renoir hier einen Gegensatz zu dem Impressionismus. Die Formulierung ist gültiger, weil sie die Überspannung des anderen Bildes, die erstarrte Materie, überwindet. Der Impressionist, nicht der Barockmeister, erkennt die Relativität der gewonnenen Resultate Monetscher Richtung, behält das Resultat im ganzen Umfang und bringt eine in den geringeren Aufwands das Resultat nicht verkleinert, sondern vergrössert, die Natur auf diesem Wege sicherer verallgemeinert, verewigt wurde. Manets Verzicht bedingte eine grössere Wirksamkeit der Materie. Er erfand Farbenkombinationen und Pinselstriche, die so sicher den Ansatz des Haars an einer Stirn, die Qualität der Stoffe usw. schilderten, dass der Betrachter das mangelnde Detail zu ergänzen vermochte. Überrascht von der Leib-



AUGUST RENOIR, FRAUENKOPF. PASTELL

Werken der anderen Impressionisten schmerzlich vermisste Ergänzung.

Manet überwand die velasquezhafte Fiktion des Räumlichen, und es war eine grosse That. Die Kunst sollte nicht täuschen, sondern bezwingen. Es kam nicht auf den Raum an, sondern auf die Erscheinung. Der Impressionismus bedurfte des Flächigen als eines Prinzips gegen seine naturalistischen Tendenzen. Er durfte die Plastik kürzen, wenn trotz des Verzichtes auf Modellierung, trotz

haftigkeit des Gebotenen fragte man nicht nach dem Raum.

Manets Geschwindschrift schleudert mit der aktuellen Natur eine Fülle von überlieferten und neuen farbigen Werten in uns hinein. Das Geschwinde reisst uns mit. Erst nachdem uns die Zeichen der neuen Schrift geläufig geworden sind, untersucht man näher den Inhalt und beginnt über den Ersatz des Raumes nachzudenken. Das Vermisste ist nicht die Fiktion des Velasquez, sondern eine Sicherung,

Vertiefung, Erweiterung der Vision, die mit dem entbehrten Raume verbunden scheint, eine festere Struktur der Erscheinung, eine stärkere Komposition, höhere, in alle Dimensionen dringende Ordnung. Nicht unsere Sachlichkeit, die im Bilde gesuchte Wirklichkeit, bedarf des Raumes — sie wird durchaus von Manet befriedigt — vielmehr das Gegenteil, unser Traum. Man sucht nach Widerständen gegen das Geschwinde.

Es handelt sich nicht um die Differenz zwischen Temperamenten, wie man einwenden könnte, sondern zwischen Anschauungen. Die Differenz besteht ebensogut zwischen Manet und Renoir wie zwischen dem frühen und dem reifen Renoir. Die „Loge",* das viel bewunderte Frühwerk, bezaubert den Liebhaber des „beau morceau". Er findet hohe materielle Reize, die er zum Beispiel von dem englischen Bildnis des achtzehnten Jahrhunderts her kennt, als Resultat einer Natur, einer natürlichen schöpferischen Einfalt. Das Bild, so fühlt er, ist ganz sicher nicht dieser Reize wegen gemalt. Es besitzt sie obendrein, und deshalb wirken sie viel stärker als in den englischen Bildern, wo sie zahlreicher und glänzender sind. Wer den Renoir der achtziger Jahre nicht kennt, wird sich schwer eine über die „Loge" hinausgehende Vollendung vorstellen können, weil er immer fürchtet, eine Vergrösserung der Reize müsse die Einfalt verringern, die der kostbarste von allen ist. Neben dem reifen Renoir erscheint das illustre Bild klein und flach, zu klein für das Dargestellte, und das Dargestellte zu klein für den Meister. Man vermisst zwischen Farben und Materien eine ordnende Kadenz, die wir Luft, Raum, Licht nennen mögen. Sie ist vorhanden, aber zu schwach. Sie allein ist das Medium der Entwicklung, nicht der Reiz der „Loge", den wir uns nicht vergrössert denken konnten. Das Wachsen dieser Kadenz wird bei jedem Vergleich von Renoirschen Werken aus verschiedenen Zeiten erkannt und ist besonders deutlich bei den Hauptwerken, bei dem Übergang von dem „Moulin de la Galette" oder dem Frankfurter „Déjeuner" zu den „Canotiers", von den „Canotiers" zu den „Kindern Bérard". Renoir hat immer den gleichen Reichtum an Melodien. Aber er begnügt sich anfangs mit einer mehr oder weniger überlieferten volksliedartigen Form, während er später Symphonien komponiert. (Der Greis hat als letzte Form eine Kammermusik für sich erfunden.) Das Wunderbare: dass die reichere Komposition nicht den Schein der Einfalt zerstört. Auch der reife, auch der letzte Renoir singt, wie


AUGUST RENOIR, JUNGES MÄDCHEN. PASTELL.

* Ich meine natürlich immer das Hauptbild bei Durand-Ruel, nicht die kleine, recht mässige Wiederholung, die bei Dollfus war und durch die Abbildung in dem Renoir-Werke der Firma Bernheim jeune in die Literatur gelangt ist.



AUGUST RENOIR, JUNGE FRAU MIT EINER ROSE. PASTELL

ihm der Schnabel gewachsen ist. Die breitere und tiefere Anlage, die reichere Instrumentation, die gesteigerte Farbenlehre bringt geradezu eine Reinigung und Vergrösserung der ursprünglichen Einfalt hervor.

Ich will nur eine der unzähligen Vergleichsmöglichkeiten berühren. Die „Famille Charpentier" ist das üppigste Bild der siebziger Jahre, noch reicher als die „Loge", von einer phantastischen Fülle an malerischen Einzelheiten. Neben dem Kinderbild der Nationalgalerie scheint den üppigen Details die rechte Verwendung zu fehlen. Sie möblieren mehr den Salon der eleganten Frau als unsere Phantasie. Die Dame hat sich mit den beiden Kindern und dem Bernhardiner malen lassen. Der Maler ist ihr mit seiner ganzen Kunst gefällig gewesen. Es ist fast zu viel des Luxus für den Zweck. Das Fell des Hundes, die grosse Schleppe, die Kinderkleider verzehren unser Interesse. Es sind sehr hohe malerische Werte. Man könnte sich Teile herausschneiden und genug daran haben, und man betrachtet in Wirklichkeit viel mehr die Teile als das Ganze, obwohl sie alle zu demselben Zimmer gehören, obwohl nichts den beabsichtigten Zusammenhang zerstört. Stellt man Manets „Serre" daneben, so wird der Luxus des Renoirschen Bildes fatal. Das Flächige Manets wirkt

wie der höhere künstlerische Wille. Stellt man die „Kinder Bérard" zu den beiden, so wird das Räumliche als ein noch höherer Wert erkannt. Die Farbe ist räumlicher. Sie bringt viel reichere Harmonien hervor, schmückt nicht flächig ein Gegebenes, sondern schafft von Grund aus. Ihr dekorativer Wert ist unvergleichlich grösser, aber in noch höherem Maasse ist ihre Interpretation gestiegen. Daher wirkt das Farbige als unbedingte Notwendigkeit, nicht als Luxus. Die entscheidenden Momente der „Famille Charpentier" werden hier zu Reibungskoeffizienten. Das Farbige malt das helle Sommerliche; Begriffe, nicht Dinge. Der Maler porträtiert nicht, sondern schafft ein Idyll, in dem die Eltern der Dargestellten ihre Kinder wiederfinden. Nur die Kleine auf dem Sofa ist mehr Bildnis im alten Sinne und entfernt sich ein wenig von der viel körperlicheren, saftreicheren Hauptgruppe. Dieser schreibt die winzige Puppe die Festigkeit und den sehr begrenzten Umfang malerischer Wirkung vor, mit dem sich der Maler begnügen muss, um das Menschliche, das Urkindliche zu geben. Wir erleben im Bilde eine märchenhafte Entwicklungsgeschichte des Kindes. Mit dem Sommerhaus auf dem Lande, an dem jeder Strich das Zeitgenössische verrät, verbindet sich die Einfalt französischer Primitiven. Nur das Räumliche der Farben bringt die Verbindung fertig. Die beiden Mädchen wären vielleicht wirklich Puppen, wenn nicht vor ihnen der Fussboden, hinter ihnen der Tisch mit der Decke und das Fenster mit den Gardinen und Blumen und dem Blick ins Freie eine Fülle quellender Akkorde brächten, die das Körnige der Gestalten, die feste Rundheit, als notwendige Stufe, als unentbehrlichen Kern einer reichen Tonleiter des Farbigen erscheinen liessen.

Renoir ging auf diesem Wege nicht weiter. Eine Fortsetzung der Verallgemeinerung galt ihm ohne Teilnahme der Allgemeinheit für unmöglich. Über die Materie der „Baigneuse", über die Synthese in den „Kindern Bérard" entsetzten sich die wenigen Freunde seiner Kunst. Seine Genossen sahen darin einen Abfall von dem gemeinsamen Glauben. Dem Pariser, dem das „Rester dans son rang" Gesetz war, entging nicht die Ferne seines kaum erkannten Ziels von allen Idealen der Zeit, und der Zwang, dem er sich bei den „Baigneuses", bei gewissen Vorstudien zu dem Kinderbilde auferlegte, schien ihm verdächtig. Manche gleichzeitigen Einzelbildnisse brachten ihn in die Nähe einer präraffaelitischen Trockenheit. Wir ahnen im Hintergrunde jener verhältnismässig bilderarmen Periode dieselben Gefahren, die den Manet der „Erschiessung" und des „Balcon" bedrohten. Manches Bild trägt die Spuren eines Formalismus, der den Inhalt verhärtet, ohne die Härte mit Grösse zu vergelten.

Renoir sucht einen Ausweg. Aber er verzichtet nicht so schnell und nicht so bedingungslos wie Manet. Wenn nach den „Baigneuses" die Wendung nach dem Leichten und Flüchtigen langsam immer deutlicher wird, bleibt in dem Farbigen ein starker Kern zu spüren, der vor jener Periode ein schwaches Reis schien. Der Impressionist der siebziger Jahre und der Impressionist nach den „Baigneuses" sind zweierlei. Der frühe wollte sich in die Welt, die er nicht kannte, ausdehnen. Seine Eigenart ist weiche geschmeidige Hingabe. Ohne Courbet würde sie zerfliessen. Der spätere hat aus der Welt alles, was sich ihm eignet, herausgeholt, um sie zu überwinden. Sein Halt ist verdichtete Eigenheit. Man kann in dem Barock der „Baigneuses" noch einen subjektivierten Courbet erkennen. „La Natte" in der Sammlung Trarieux, das Mädchen im Korsett mit den Flechten, und manche andere Bilder der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, haben noch die Glätte Courbets. Der reife Meister ist von allem Courbethaften frei.

Es kommt zunächst zu einem Nachlassen der Form zugunsten der Analyse. „Les Filles de Catulle Mendès" von 1888 sind eingehendere Bildnisse als die „Kinder Bérard", aber schwächere, unreinere Selbstbekenntnisse. Das Psychologische scheint die Farbe mit dem Schleier der siebziger Jahre zu verhüllen. Nur ahnt man unter dem Grau zurückgehaltene Kräfte. Der Bildnismaler erreicht in der „Mme de Bonnières" (Vollard)* eine seltene Höhe. Die Psyche der Dargestellten scheint gerade für diese spröde Zurückhaltung des Farbigen geschaffen. Man ist schon um eine Welt von der Art des Landhauses mit den Kindern entfernt. Aus der Puppe ist ein grossstädtisches Geschöpf, mit mehr Nerven als Sinnen, geworden. „Au piano" von 1892, das letzte Bild dieser Reihe, bringt bereits den Sieg des Koloristen. Aber der Sieg scheint eine Niederlage des Künstlers. Der Schleier wurde zu früh entfernt. Wir sehen in die Umwandlung einer Komposition hinein, die auf alle linearen Hilfen verzichten, dem farbigen Fleck die Leitung übertragen will, und erschrecken vor der Buntheit. Es wiederholt sich der Materialismus vom Jahre 1870,

* Abbildung in M.-G. Renoir Seite 151. Auch fast alle anderen hier erwähnten Bilder sind in diesem Buche abgebildet.



AUGUST RENOIR, BLUMEN, ORANGEN UND ZITRONEN

freilich auf einer höheren Ebene. Die Farbe ist in grossen Teilen des Gemäldes, namentlich in der zweiten Fassung, die der Luxembourg besitzt, Farbe geblieben und hat dem Komponisten widerstanden. Es fehlt an Raum und Luft. Nur der hintere Teil des Zimmers, den der verunglückte Vorhang trennt, verheisst die Zukunft. Da erkennen wir in losen Flecken eine neue Welt in altem Gewande, oder die alte Welt in einem neuen Gewande. Wir glauben zwischen plumpen Buntheiten unserer Tage hindurch in den Traum eines Delacroix zu blicken.

Renoir brauchte noch zehn volle Jahre. Wer ihn damals reden hörte, hätte zuweilen glauben können, eine verfehlte Künstlerexistenz vor sich zu haben, so unwissend und hilflos behauptete er zu sein. Die Bilder verrieten selbst dem Näherstehenden kaum das mindeste von diesen Nöten. Die Landschaften der neunziger Jahre haben vieles von der Physiologie der Monet und Pissarro der gleichen Zeit: die kleinen züngelnden Partikel einander kontrastierender Farben, die die Leinwand in eine zitternde Fläche verwandeln und dem Betrachter den Eindruck einer lichterfüllten Atmosphäre übermitteln. Aber sie haben das Renoirhafte obendrein, seine höchst subjektive Farbe. Die Natur bringt die Vision in Schwingung. Man liest die Empfindung von der vibrierenden Fläche ab. Bei Monet und Pissarro glaubt man oft, die Natur werde von dem Malmittel zum Vibrieren gebracht.

Renoir besass in allen Zeiten dieses natürliche Verhältnis zur Natur, das uns die Sicherheit gewährt, der Maler könne nichts sehen, das seinen Darstellungswillen und seine Darstellungsgabe überstiege. Daher nahm man die Entwicklungsnöten für belanglose technische Fragen. Man hätte überhaupt keiner Entwicklung bedurft. Die einfachste



AUGUST RENOIR, JUNGES MÄDCHEN. PASTELL

Form seiner Vision erschloss jedem Sehenden das Arkadien. Man war eher unzufrieden mit der Entwicklung und vor jeder neuen Phase Renoirs von jenem Bangen erfüllt, mit dem wir das zweite Buch eines Dichters, der uns mit seinem ersten entzückt hat, in die Hand nehmen. Man trennte sich mit Schmerzen wie von einem zärtlichen Mädchen von dem Renoir der „Loge“ und des „Moulin de la Galette“ und begriff nicht, warum Renoir nicht immer so weiter malte. Aber die Freude an den „Canotiers“ war nachher nicht geringer. Man glaubte in der Art der „Kinder Bérard“ das Endgültige zu finden und sah in den neunziger Jahren nicht das Übergangsstadium zu einem Neuen, sondern eine notwendige Lockerung der vorher gewonnenen Grösse. Die kleinen „Baigneuses“ bei dem Prinzen Wagram, die nach 1895 entstanden, haben nicht den Stil der grossen in der Sammlung Blanche, an die ihre Komposition erinnert. Dafür regt sich und blüht das Fleisch und die umgebende Landschaft ganz anders als in dem früheren Gemälde, wo diese lachende Materie den Schwung gestört hätte.

Das ist das unendlich Harmonische dieses Künstlerdaseins. Die Phasen erscheinen weniger als verschiedene Stufen einer Leiter, mehr als peripherische Erweiterungen um ein und dasselbe Zentrum. Mit dem schroffen Aufstieg ist immer die Freude am Höheren, die Verachtung des darunter Liegenden verbunden. Renoirs Gewinn erspart diese Verluste. Alle seine Phasen erscheinen als vollkommene Realisierungen verschiedener Gemütszustände eines reich gegliederten Menschen. Sie haben jede ihre Schönheit wie die Jahreszeiten und sind wie Jahreszeiten nicht scharf voneinander zu trennen. Man erkennt sie erst, wenn man mitten darin ist und ihre Früchte erblickt.

Mit dieser Einschränkung, die für alle Perioden gilt, mag man die letzte etwa von dem neuen Jahrhundert an rechnen. Sie ist der weiteste Kreis. Die „Baigneuses“ kommen wieder, die Früchte, die er vom ersten Tage an gemalt hat, die Mädchen, die Landschaften und die Stimmungen des Menschen, der das alles immer wieder gemalt hat. Es wiederholen sich die Ziele aller Zeiten, auch das wichtigste, das uns vielleicht am leichtesten entgeht, die Synthese, die sich gegen den Impressionismus wandte. Auch der letzte Renoir hat eine Verallgemeinerung seiner Kunst als Ziel. Er sucht sie nicht, wie in den achtziger Jahren, mit einer zeichnerischen Sicherung der Komposition zu erreichen, die ihn von der Staffelei zu entfernen drohte und den gegebenen Möglichkeiten seiner Produktion nicht entsprach, sondern mit einer Erhöhung und Erweiterung seiner Farbe. Seiner Farbe, das ist festzuhalten, nicht der Farbe.

Es gelingt ihm, zu dem Leichten und Losen des Porzellanmalers, von dem die Entwicklung ausging, zurückzukehren und so leicht und lose, so flüssig und so spielend die ganze Fülle seiner Erfahrung,

die ganze Pracht seiner Vision auf die Leinwand zu bringen. Er komponiert mehr als je mit Farben. Eine ganz spezifische Harmonie versetzt uns augenblicks in traumhafte Gefilde. Sie scheint immer wieder zu kommen, scheint ebenso bestimmend für ihn wie die begrenzte Skala der siebziger und atmosphärischen Körper kondensiert und ist trotzdem wirksamer geworden. Man wird nicht die Robustheit früherer Werke finden, aber wird sie so wenig suchen wie die Realitäten Tizians im Traum eines Poussin. Keiner der Werte, die früher in verschiedenen Zeiten verschiedene Rollen spielten,



AUGUST RENOIR, RENÉE

achtziger Jahre und ist so ungreifbar, wie die Vorstellung von aufgelösten Juwelen, von purpurnen Fruchtsäften, die zu Schleiern werden, von dem leuchtenden Fluss der Materie, die wir in Rosenblättern spüren, von Lichtern, die sich geschmeidig wie weiche Stoffe drapieren lassen. Das perlmutterne Email früherer Zeiten hat sich zu einem hat sich vergrössert; weder die monumentale Gedrungenheit, noch das üppige Fleisch, weder das Räumliche, noch die Linie. Nicht einmal, wenn man es recht überdenkt, die Farbe. Wohl liegt das übertreibende Element der letzten Zeit in der farbigen Fläche. Aber so wenig diese Farbe, die aus der Tiefe zu quellen scheint und gleichsam

Hauch, der früher mit anderen Elementen, die ihn beschwerten, gemischt war, oder noch früher nur als ein verhallendes Echo gespürt wurde, ist rein und zum einzigen Inhalt geworden. Der Hauch hat sich innerhalb seiner Art gesteigert und als solcher, als Hauch, die reichste Gestaltung gewonnen. Mehr als je ist jetzt Renoirs Malen ein rein instinktives Gebaren, reinste Lyrik. Er tastet sich das Volumen und den Farbwert des nassen Fleckes zurecht. Wir geniessen dieselbe Freiheit der Empfindung, die uns glückliche Bilder Corots offenbaren, aber geniessen das Freie in einer unendlich erhöhten Wirklichkeit. In ihr wird er zu einem listigen Pfuscher. Er pfuscht wie um uns Mut zu machen, ihm auf dem leichten Weg in seine Höhen zu folgen, pfuscht seine Natur, sein Monument, seinen Raum und seine Fläche, pfuscht seine Gegenwart und seine Antike, das Dixhuitième, so dass es rein und keusch wird, pfuscht seine unerhörte Geschicklichkeit, die der Gicht widersteht, pfuscht wie Corot in einer von Delacroixscher Weisheit erleuchteten Welt.



AUGUST RENOIR, FRAU AUS ALGIER

nur die aus der Tiefe hervorragenden Teile sichtbar werden lässt, mit der harten Fläche der „Baigneuses“ oder mit der dunstigen Fläche des „Moulin de la Galette“ übereinstimmt, so wenig deckt sich der neue Begriff der Farbe mit dem alten. Die unbändige und dabei so geräuschlose Fülle, das Leuchten eines ganz dünnen Auftrags ist weniger als je Palette. Wohl erschöpft der Kolorist mit unerhörter Kühnheit und einer Weisheit, die sogar die Wirksamkeit gewisser Pigmente nach Jahren voraus berechnet, alle objektiven Möglichkeiten. Der Künstler tut mehr. Er lässt seine Farbe alle Werte, die sich früher gesondert hervortaten, in einen einzigen zusammenfassen. Diesen nennen wir nicht Farbe, sondern Renoir. Die Einheit allein ist die Vollendung. Das Renoirhafte, der bezaubernde

Dies ist seine letzte Synthese. Da er die reinsten Kristalle seiner Art gewinnt, da treten die grossen Menschen seiner Rasse, denen er verwandt ist, denen er dient, in Extrakten vor uns: Delacroix und Corot, ein Tropfen Fragonard, ein Hauch von Poussin, die reinsten Franzosen; am leuchtendsten ihr Grösster: Delacroix. Es gelingt ihm endlich, jenen Kreis zu schliessen, den er in jugendlichem Enthusiasmus mit der „Femme d'Alger“ begann. Nun ist es keine Vereinfachung mehr, sondern Vollendung. Was einfacher daran erscheint, ist eine freiwillige Beschränkung des Rahmens, nicht des Inhalts. Schlicht wie es heute der nur geduldeten



AUGUST RENOIR, MÄDCHENKOPF

Muse geziemt, wird das Motiv, bescheiden, wie es der Bestimmung dieser Gelegenheitsgedichte zukommt, das Format. Die Kunst ist bürgerlich gekleidet.

Deckt das Kleid den Inhalt? Mir scheint, der grosse Pfuscher hat uns mit seinen stillen Mädchen und Früchten genau so überlistet wie Corot mit seinen schlichten Wäldern, in denen uns unversehens Nymphen entgegentanzen, und seine bescheidene Bürgerlichkeit, oder seine sogenannte Natur, das Modell, das er immer im Atelier bei sich hat und nie mehr anschaut, ist eine Maske, um sich ungestört auf seine Art als Delacroix zu gebärden. Schliesslich war die Legende, die Delacroix übernahm, auch nur eine Maske. Es konnte ein Tropf dahinterstecken, und sie hat Hunderte von schwatzenden Tröpfen vermummt. Was wäre uns sein „Bacchus", seine „Ariadne", seine „Medea", sein „Orient", sein „Christus", wenn er nicht dahinter stände, dieser Mensch, der uns nahe ist, näher als alle diese ehrwürdigen Legenden. Schliesslich war seine ganze sogenannte Romantik nichts anderes als eine Verkleidung, um sich ungestört auf seine Art als Mensch zu gebärden. In jener Zeit, der kein Delacroix vorherging, sondern das Chaos der Revolution, hätte es Renoir vielleicht ähnlich gemacht. Wir können ihn uns so denken. Er haftet nicht enger an seinem „Stilleben" als Delacroix an „Dante und Virgil". Wie die Sagenwelt Delacroix' seine wahre Gegenwärtigkeit unberührt lässt, so treibt die moderne Stoffwelt Renoirs zu keiner gefährlichen Aktualität.

Seine Vollendung des Vorgängers unterscheide

sich quantitativ von der Vollendung der Rubens und Raffael durch Delacroix. Man konnte nach der Riesenspanne, die Delacroix in der Vergeistigung der Malerei zurückgelegt hatte, nicht in gleichem Tempo weitergehen. Doch ist Renoirs Vollendung von derselben Art. Der Begriff des Farbigen hat durch ihn eine Ausdehnung erfahren, die wir wohl zu den Perspektiven der Koloristik Delacroix' rechnen können, aber die weder von Delacroix erreicht wurde, noch im Rahmen seines Bildhaften zu erreichen war. Renoirs Süssigkeit hätte die Bilder Delacroix' unerträglich gemacht. Es gehörte die Einfachheit der Renoirschen Vorwürfe und seine unerschütterliche kindliche Einfalt dazu. Der junge Renoir entnahm dem Kissen in den „Femmes d'Alger" seine Palette. Der reife hat aus dem Kissen neue Geschöpfe gewonnen, Frauen, die Delacroix zu malen vergaß, Mädchen, die wir in Paris an jedem Mittag auf der Strasse erblicken. Eine Rose im Haar, der wir verwundert nachschauen, macht sie zu Huris. Renoir hat diese Rose, der wir nachschauen, mit der Phantasie Delacroix' gesehen. Er lernte einfache Frauen so zu malen, dass der Prunk jenes Gemachs von Algier von selbst entsteht. Er vertiefte die farbigen Äquivalente des Vorgängers und behielt eine Gabe, die er nicht von Delacroix besass. Trotz des höchst kondensierten Ausdrucks des Atmosphärischen bleibt dem Körper das volle Rund. Delacroix' Beweglichkeit entzog sich dieser klassischen Stabilität. Das gelassenere Tempo des Nachfolgers bedingt die Ergänzung. Die lebensgrossen liegenden weiblichen Akte der letzten Zeit erfüllen die Luft wie Monumente. Die Serie beginnt mit der kleinen „Femme couchee" in der Landschaft, von 1902, deren schönstes Exemplar die Sammlung Gangnat besitzt, und endet mit dem „Akt auf dem Kissen" von 1907 oder 1908, der auch in mehreren Fassungen existiert, die schönste in der Sammlung der Mlle Dieterle. Die Steigerung innerhalb der Reihe ist nicht unbedingt. Die Anmut des Bildes von 1902, der Reiz des blühenden Fleisches in der blühenden Landschaft, ist von keinem Interieur, so licht es sein mag, zu übertreffen. Dagegen steigert die ganze Serie die Symbolik Renoirs nach einer Richtung, die auch der grösste Enthusiast kaum vorhersehen konnte. Der Odaliske der Corot und Ingres wird nicht nur Licht und Farbe, sondern Fülle hinzugefügt, Fülle, die farbig ist, die bis dahin nur mit einem Verzicht auf das Farbige erreicht wurde. Der Schwung der achtziger Jahre kehrt in Verklärung zurück und bleibt im Bilde Wir sehnen uns nicht nach Fresken. Es wäre dieser Form nichts hinzuzufügen. Das Bild ist selbst der üppige Raum geworden, nach dem das stolze und ungebärdige Barock der früheren „Baigneuse" verlangte.

In ähnlicher Verklärung kehren die früheren Tänzerinnen in den beiden lebensgrossen Gestalten zurück, die Renoir 1908 als Panneaux für Gangnat gemalt hat. Man denke an das früheste Tanzbild „Moulin de la Galette". So sah der Impressionist den fröhlichen Reigen. Es war mehr ein Zusehen als ein Schaffen. Immerhin liess sich der Lyriker nicht von dem Betrachter verdrängen. Sein Fluidum ist ebensogut in der bunten Menge wie die verwischenden Sonnenflecke. Aber er bedurfte des Massenbildes, um sich darzustellen. 1883, kurz vor den „Baigneuses", strafft Renoir seine Vorstellung in den drei Panneaux, die mehr als Impressionen geben sollen; Variationen über das Thema „La danse à la campagne" und „La danse à la ville". Er möchte symbolisch werden. Man sieht schon die strenge Form der „Kinder Bérard" voraus. Die Masse der Tänzer ist auf ein einzelnes Paar reduziert, aber man vermisst die anderen. Die Fassung der „Danse à la campagne" in der Sammlung Decap steht über den beiden Panneaux bei Durand-Ruel, weil der Ausschnitt das Paar nicht so streng isoliert. Im Hintergrunde tobt noch das fröhliche Treiben und fügt Bewegung und Atmosphäre (die Atmosphäre der „Canotiers") hinzu. Diesen Renoir hatte noch nicht die Musik Delacroix' durchdrungen. Er hing noch an Courbets Zeitbegriff und malte mit aller Wucht Ausschnitte, robuste Endlichkeit. Die beiden Tänzerinnen von 1908 bei Gangnat, Einzelgestalten, deren Extremitäten der Rahmen berührt, sind gedrängte Menge. Der Rhythmus ungezählter Frauen verdichtet sich zu Harmonien. Sie stehen über Zeit und Raum. Sie tanzen gemessenen Schrittes den Reigen antiker Reliefs, deren Fläche atmet, und sind reinste Malerei wie vollendete griechische Statuen reinste Plastik.

Mit dem Griechentum eines zeitgenössischen Geistes vollendet Renoir die überlieferten Werte Delacroix' und seine eigenen Kreise. Dieses Griechentum ist noch freier als der im Schatten verborgene verstohlene Hellenismus Corots. Es liegt über allen Werken der letzten Zeit wie ein Duft ferner Blumen, den ein lauer Wind zuträgt. Zumal über den unzähligen kleinen Landschaften, Kinderköpfen, Fruchtstücken und Blumensträussen, die, man weiss nicht wie, zwischen den gichtigen Fingern hervorquellen. Aber man spürt es auch in den Werken, die immer wieder die



AUGUST RENOIR, LESENDES MÄDCHEN

Kraft, die den verwegenen Tanz der Farben zum Nimbus des Symbols verwebt.

„La fin," sagte Poussin, „est la délectation."

Ich habe, obschon wenig genug, zu viel von dem Maler gesprochen, um noch lange des Bildhauers gedenken zu können. In dem letzten Jahrzehnt, der Zeit, die den reinsten Maler werden liess, in der Greisenzeit des Menschen, der kaum noch den Pinsel zu halten vermag und dem der dünne Farbenauftrag wie einst dem greisen Tizian, schon weil dazu geistige Kraft gehört, angepasst scheint, hat Renoir Plastiken geschaffen. Erst 1907, aus Laune ein kleines Relief mit dem Kopf seines jüngsten Sohnes, dann im Frühjahr 1914 die vollkommene Rundplastik eines nackten Mädchens, etwa in halber Lebensgrösse, eins der schönsten Werke zeitgenössischer Plastik. Die physiologische Seite des Wunders, dass solche Greisenhände solche Formen, steinerne und den Stein belebend, zu schaffen vermögen, ist nichts neben

dahin gestreute Fruchtbarkeit sammeln, in der „Verwundeten Baigneuse" bei Gangnat und in dem 1911 in Bayern auf dem Lande gemalten „Hirtenknaben", bei Thurneyssen, und selbst in dem üppigsten Bilde der letzten Zeit, der „Dame auf der Empire-Ottomane", bei Vollard, der Madame Récamier Renoirs. Da verbindet es sich mit gleissenden Reflexen von unerhörter Kühnheit. Es ist das mildernde und zugleich erhöhende Element des Optimisten und die verborgene Säule der ganzen Entwicklung, die

dem psychologischen Wunder, dass sie es nicht schufen, dass ein anderer Mensch die Kraft des Meisters in den Stoff trug. Renoir gab nur eine modellierte Skizze des Kopfes und Zeichnungen der Gestalt. Ein Jünger stellte sich neben den Krankenstuhl und formte unter seiner Aufsicht. Und es war, erzählte mir einer, der dabei war, als hielten die Augen des Meisters die Hand des Schülers im Bann, als ob es seine eigene wäre.

La fin est la délectation.



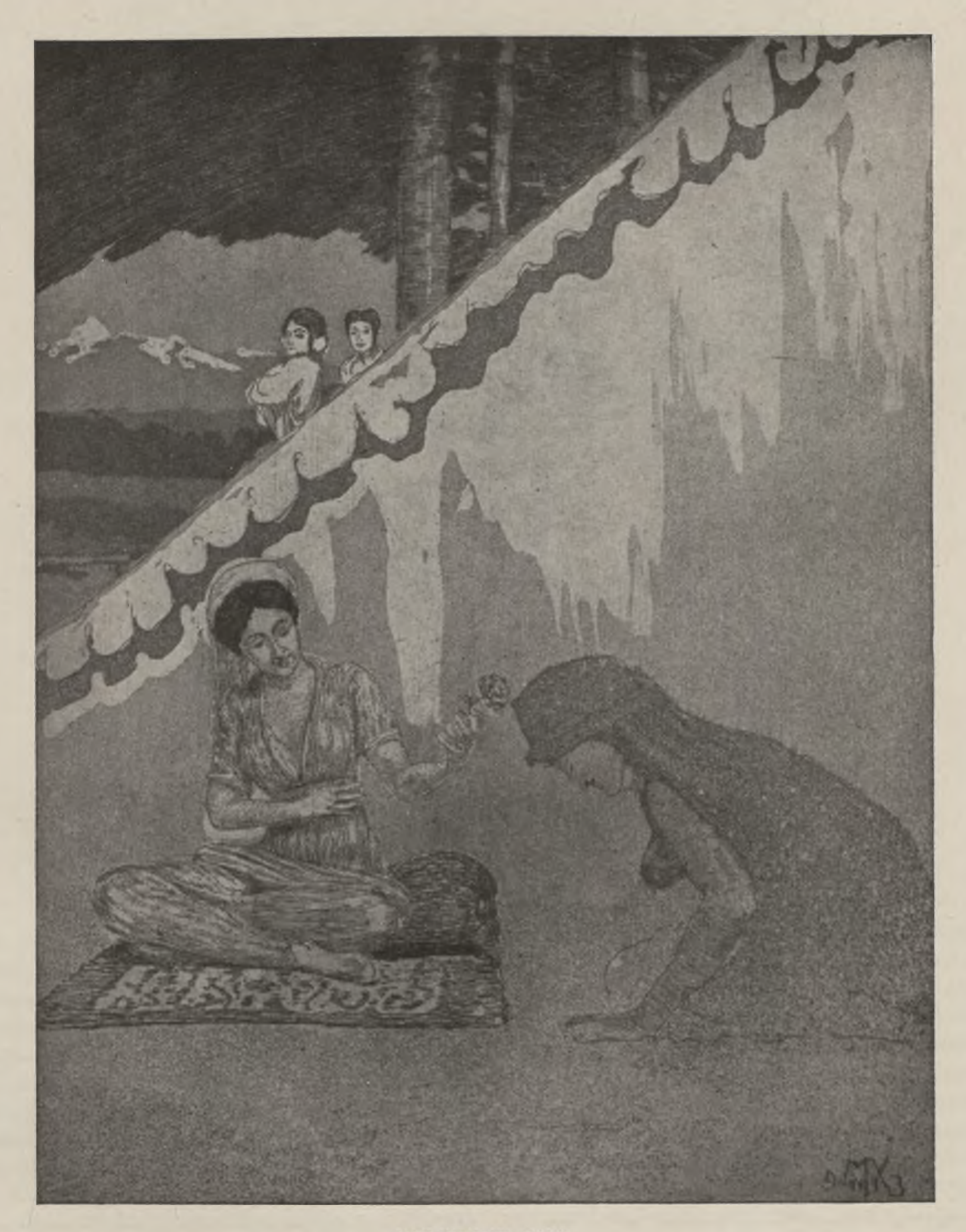
MAX KLINGER, VORSPIEL

MAX KLINGER, OPUS XIV

VON

JULIUS ELIAS

Einer von den Sehern und Begabten ist Max Klinger immer gewesen, auch (oder richtiger: gerade) in den Zeiten seines entschiedensten und bittersten Realismus. Er hatte jenes zweite Gesicht, das seine Lieblinge Flaubert, die Goncourts, Zola und sein teurer Führer Goya hatten. Bei ihm auch schieden sich „Wissen und Nutzen" und „nahmen das Gefühl zu sich als Drittes". Wie ein alter Renaissancemeister hat er die ganze Bildungsfülle der Zeit in sich aufgenommen: Antike und Moderne, Orient und Okzident, west- und östliches Gelände. Wie allen grossen Dichtern, die auf Klassizität Anspruch haben, ist das Vergängliche ihm nur ein Gleichnis: er braucht nicht Sinnbilder zu schaffen



MAX KLINGER, DANK



MAX KLINGER, ZELT

für seine Ideengänge — jeder Wirklichkeitsfund kann ihm zum Sinnbild werden. Der „Nutzen“: Klinger bohrt sich wohl auch mit dem Intellekt in die Flucht der Erscheinungen ein, weil er erkennen und durch die Erkenntnis die Sünde blossstellen und die Schönheit reinigen und eine höhere Sittlichkeit heraufführen möchte.

Man hat diesen latenten Anklagegeist, diesen mystischen Erkenntnisdrang, diese philosophisch überlegene Grübelsucht als etwas besonderes Deutsches an ihm verkündet: aber auch Goya war ein Grübler, und wer Félicien Rops, mit dem Klinger sich in der Motivreihe berührt, die ihn auch zu einer leisen Denkverwandtschaft mit Oskar Wilde und August Strindberg führte, — wer Rops, sage ich, persönlich genauer kannte, der weiss, in welch tiefer, rätselhafter Andacht sich dieses so starke wie empfindliche Belgiergehirn mit dem Sexualproblem als mit einem Gesellschaftsproblem herumschlug. Klinger ist unser, aber dem Wesen nach gehört er der Welt. Schönheit und ethische Wahrheit sind eins in seiner Weltanschauung; doch niemals haben bis heute die Verstandesenergien das Leben und Lebensform suchende Auge wesentlich beschattet und getrübt: Zweckhaftigkeit und Wissenstriebe wurden gebunden und neutralisiert von einer genialen Kunstempfindung, die sich mit mannigfachsten Ausdrucksmitteln Gefässe einer schöpferischen Persönlichkeit schuf. Letzten Endes ist sein scheinbar verwickeltes Lebenswerk sehr einfach, so viel auch von einem Weisheitsbund verzückter Klingerfreunde da herausinterpretiert und hineingeheimnist wurde.



MAX KLINGER, DURCH SÜMPFE

Klingers sublimste Schöpfung, Opus XIII „Vom Tode“, Teil II, schloss 1911 mit dem Blatt vom „Krieg“. Auf dem brennenden Höhepunkte eines Krieges tritt eine vierzehnte Folge von Radierungen ans Licht, die jene tiefste und freieste Leistung zwar nicht überbieten können, doch in ihrer Art auch etwas Überragendes, Gegipfeltes darstellen: indem Klinger nämlich, etwa wie Henrik Ibsen in seinem Epilog „Wenn wir Toten erwachen“, vieles von dem zusammenfasst und in höchster (wenn auch manchmal in etwas immaterieller) Reinheit der Form abschliessend erneuert, was einst sein Leben beschäftigt und durchglüht hat.*

* Opus XIV erscheint, in zwei Teile geordnet, bei Amsler und Ruthardt zu Berlin, mit der Jahreszahl 1915, in sechs Vorzugsdrucken zu 25000 Mark das Exemplar und in 100 Abdrücken von der verstählten Platte, das Exemplar zu 4800 Mark.

„Zelt“ heisst die neue Folge von sechsundvierzig Blättern, deren radiertechnisches Handwerk — Nadel, Stichel, Aquatintaätzung — schon an sich etwas Mysteriöses, die Sicherheit eines nachtwandelnden Jongleurs hat. Die Bilderschrift dieses Buches ist nicht leicht zu lesen und giebt den buntesten Deutungen Raum. Das Beste ist, man hält sich an den Reiz der natürlichen Gesichte und Erscheinungen, diesen melancholischen Spätreizen. Klinger kommt auch jetzt, da er in den Winter des Schaffens eintritt, von dem erwärmenden Thema Weib nicht los. Das männermordende Weib, das nicht Dolch, nicht Gift gebraucht, das nichts mehr und nichts weniger hat als seinen entarteten und entartenden, blühenden Charme. Klinger setzt seine ewige Eva in einen Umkreis mystischer, exotischer



MAX KLINGER, DER ZUG

sexualpathologischer, ja schauerromantischer und mordwilder Ereignisse, bis, alles Irdischen entkleidet, ihre holde Leiblichkeit und Weiblichkeit astralhaft von einer schönen Wolkencharontin durch die leichte Luft dem Gefilde der Seligen zugesteuert wird — den alten Göttern entgegen.

In diesen Blättern ist viel schwebend-feste Schönheit, viel herrliche, durch ein sicheres Temperament gesehene Natur, viel Pracht einer erschauten oder durch innere Gesichte umgeträumten Landschaft, viel menschliche Leidenschaft, doch auch manches litterarisch Erzwungene, gewaltsam Ersonnene, manches hysterische Zeichen, das sich für eine That giebt. Wir sind in mannigfachen Gegenden der Wirklichkeit und der Phantasie: zwischen Berg und See in einem Heerlager, im Land der schwarzen Schwäne, bei Fürsten und Rittern, beim Wildschützen, am Pestsumpf, der von einem tragischen Himmel umklammert wird, bei Zauberern, Dämonen und Mädchenhändlern, im Weiberreich, einem Paradies der Schönheit und des Lasters; wir kosten die Glückseligkeiten des rhythmisch erregten, erotisch bewegten Tanzes, erleben Komödien und Dramen, Frauenraub und Blutbad, Lebensfülle und Todesrausch, Heiliges und Profanes, die Sonnen des Aufgangs und die Nebel des Niedergangs, hellenischen Daseinsdrang und westliche Askese. Alle diese auseinanderliegenden Elemente und Motive, Stimmungen und Geistesrichtungen haben ihre Einheit in einer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit, die Klingers eigenes Wort verwirklicht: „Wir sind von der Natur immer Mitwirkende bei dem, was wir sehen.“



MAX KLINGER, AM TOR



MAX KLINGER, WALDNACHT

Abermals also und in letzter Steigerung ist er der Erläuterer des Weibes, der skeptische Erläuterer. Das Weib bedeutet alle Herrlichkeit des Daseins und ist doch als Sünde in die Welt geworfen. Anadyomene wird als Vulgivaga wiedergeschaffen; an ihrer Neuerscheinung hängen die drei Grossmächte der Erde: der Priester, der König, der Geistesfürst. Und noch zwei andere Symbolisierungen leiten das Werk ein: der Mann, der vom Weib in die Knie gezwungen wird, und das Zelt. Im Zelt wird das Weib geboren, von ungefähr, unter Nomaden, als Vagantin; dieser Stempel bleibt ihr für ein kurzes Leben des traurigen Genusses und Genossenwerdens. Der Mann aber, der Eroberer zu sein glaubt, ist der Eroberte, der Herabgezogene und Deklassierte. Um Sieger zu sein, muss er Verbrecher werden; zu einem Glück, jenseits der Sinnenfreude und diesseits des Seelenfriedens, kann er nicht mehr gelangen, weil seine eigenen Thaten — wenn auch nur in seinem Innern — als albdrückende Visionen (sehr reiche Klingervisionen) gegen ihn zeugen.

Solcher Pessimismus wird umgesetzt in eine Schrift, worin Leichtigkeit mit Schwerfälligkeit, Unmittelbares mit Abstraktheiten, Lebendiges mit Formelwesen merkwürdig sich mischen. Die mit mannigfachen Tonwerten versetzte Linienmusik ist am suggestivsten da, wo reine Naturbilder ihr eingeprägt sind: das unter den Höhen abgestufte Flachland mit dem Zelt, wo die nahrhafte Herde grast; das Feld mit den schwarzkolbigen Binsen (dem ungezwungenen Sinnbild der Passion), wo



MAX KLINGER, BESTÜRMUNG

vorn der junge reizvolle Menschenkörper tief ins Bild einschneidet; die Lebenswärme tierischer Bewegung; die malerische Massigkeit und Rassigkeit der Streitrosse im wilden Heereshaufen; der Sturm einer von Elementarbegierden getriebenen Ritterschaft; die in der Wirklichkeit erhaschte und heroische Geste des Schusses; die Flucht vom taumelnden Pferd herunter und die steile, steinige Höhe hinauf, beobachtet am nackten, von Fieberangst erschütterten Leib; die Seidenfülle des weiblichen Haares, das wie ein schimmernder Mantel ist und ein kleines, gewissermassen farbiges Wunder für sich bildet. Und nun der üppige Reichtum malerischer Tanzerlebnisse: von der Prüfung dieser schreitenden, gleitenden Phryne vor dem Gerichtshof des sachkundigen Weiberstaats bis zum musisch geordneten Rausch der freien Körperlichkeit, der unbefangen alle Formenlockung preisgiebt; von der Toilette des Weibes, das vom Vorgefühl kommender Tanzfreuden nur so glüht und in der Temperatur der Sinne, dank einer allzu anschmiegsamen Dienerin, naive Fortschritte macht, bis zum lockenden Grauen, zum passiven Kampfe der „Bestürmung". Hier ist höchste Bewegung und Ausdruckskraft der Linie; ab und zu ist die zeichnerische Weichheit und Fülle Rodins von Einfluss.

Die Erscheinung des Weibes, das mit dem Leibe dient und mit der Seele zahlt, ist als Typus gesehen und gestaltet; in den Männerfiguren dagegen ist eine bestimmte Charakteristik angestrebt; mit wenig Strichen oft entstehen Originale, humoristisch empfundene, wie in den weiberfahndenden,

gierigen Stegreifrittern, die mehr Don Quijotes als Desperados sind. Aus nördlichen Breiten scheint das Weib zu stammen; der Mann aber ist von südlicher Eigenart. Beides klingt auf dem Blatte „Waldnacht“, einem der schönsten, zu einem feinen, Sinn und Seele gleichmässig berührenden Eindruck zusammen: in der Halbhelle des sommerlichen Himmels ein schweigender Forst; an seinem Rande schlafen die Knechte; es wacht das feindliche Liebespaar, das von Widerwillen und von Neigung zugleich beherrscht wird. Die Landschaft ist ihr Hochzeitsbett. Aufblickend zu den Sternen empfinden sie die unmittelbare Berührung der Natur. Dies ist die Läuterung; in schuldiger Unschuld finden sie sich.

Eins von den unmittelbar zwingenden Stücken: es ist nichts herauszulesen, was der schaffende Künstler nicht hineingelegt hätte.





W. A. ROSAM, KANAL

WALTER ALFRED ROSAM †

Walter Alfred Rosam, der gute Kamerad von fünfzehn gemeinsamen Malerjahren, ist im Sommer 1916 auf den russischen Schlachtfeldern durch einen Lungenschuss getötet worden. In einem durch höchste Forderungen gegen sich selbst verlängerten Studium hat er sich streng bemüht, seinem Werk einen festen Unterbau zu schaffen. Nun wird es Fragment bleiben, oder vielmehr ein kleiner, wohlgeordneter Teil des labyrinthischen Komplexes, welcher deutsche Kunst der Gegenwart heisst. – Rosam hat nie nach öffentlicher Anerkennung gestrebt. Er hat ausser gelegentlich in Hamburg nur einige wenige Male in Berlin Bilder gezeigt. (In der Herbstausstellung und der freien Sezession.) Seine mehr auf theoretische Kunsterkenntnis als auf naive Naturdarstellung gerichtete Begabung und deren Entwicklungsgang aber weisen an vielen Stellen typische Merkmale seiner Generation auf; wodurch sie wohl auch einem grösseren Kreise betrachtenswert erscheinen dürften.

Er wurde 1883 in Hamburg geboren und kam mit siebzehn Jahren auf Lichtwarcks Rat mit mehreren gleichaltrigen Kameraden dort zu dem Maler Siebelist, wo er eine von akademischer Verknöcherung und Schlendrian freie — freilich auch ganz traditionslose — erste Ausbildung erhielt. Etwa vier Jahre später ging er nach Berlin und lebte hier ziemlich abseitig, wenigstens in künstlerischer Beziehung. Es war die Zeit der ersten Erfolge Beckmanns, und es kam in den Sezessionskreisen eine Neigung zu grossen Formaten und figurenreichen Darstellungen auf — „Kompositionen" —, denen allerdings eben die höhere Ordnung zumeist völlig und notwendig fehlte. Rosam hatte bisher meist kleinere, farbig reizvolle Sachen in einem impressionistischen Sinne gemalt. Nun versuchte er sich auch auf ein paar grossen Leinwänden mythologischen Inhalts, bei welchen ihm — wie manchem andern — etwa Delacroix vorschwebte. Freilich ein Delacroix der Reproduktionen und einer ins Gewaltsame gesteigerten Vorstellung, an

welcher gemessen die Schlichtheit und Verhaltenheit der Originale blass wirken mussten. Weshalb denn so mancher deutsche Maler enttäuscht im Louvre davorstand und sich nicht die Zeit nahm, seine Organe auf das feine Netzwerk dieser Schönheit einzustellen. Rosam aber, bei dem Kunstinstinkt und kritischer Sinn stets sehr stark waren, ging 1908 in Paris mit zäher Gründlichkeit an das Studium der aus der Ferne halbgekannt Verehrten. Eine seiner ersten Arbeiten war eine Kopie der Don-Juan-Barke, — und diese blieb sein letztes „grosses Format".

Er verkehrte dort im Café du Dôme, wo sich ein grosser Teil der modernen deutschen Künstlerschaft traf. (Von Malern seien zum Beispiel Bondy, Grossmann, Rud. Levy, Pascin, Purrmann, Weisgerber genannt.) Der Ton war hier auf nichts weniger als auf Gemütlichkeit gestimmt, doch nahmen die Reflexe der Abenteuerlichkeit und der Harmonie von Paris dem gegenseitigen Verkehr das Banale und das kahl Intellektuelle. Rosam fühlte sich in dieser Umgebung sehr wohl und zugehörig, sei es als stiller Zeitungsleser oder Schachspieler, sei es in flammendem, ausdauerndem Kampf um künstlerische Fragen, Kämpfe, die er mit unerbittlicher Logik zu führen wusste. Ein Mittelpunkt leidenschaftlicher Gespräche war damals Henri-Matisse, sowohl seine Bilder wie auch die Lehre, welche er verkündete. Denn sein kürzlich in einem alten Kloster eröffnetes Atelier wurde, besonders von den Gegnern, nicht als eine Stätte des einfachen Studiums, sondern als eine Art Prinzipien-Tempel aufgefasst. Auch Rosam ging hinein, anfangs sehr skeptisch, bald aber spürte er — vielleicht zum erstenmal im Leben — die Wirkung einer ihm auf eigenstem Gebiet stark überlegenen Persönlichkeit, spürte zugleich auch gewisse Lücken seiner Ausbildung und nahm so (wie fast alle, die nicht gekommen waren, um Exzentrisches zu treiben oder zu erfahren) praktischen und theoretischen Gewinn mit sich. Mag man nun auch auf seinen Landschaften aus Südfrankreich und Italien (1910/11) die Spuren davon entdecken, so muss man doch als seinen letzten, entscheidenden Meister nicht Matisse nennen, sondern einen grösseren: Cézanne.

Unzählige nennen ihn ihr Vorbild und „entwickeln" leichten Mutes aus seinen Tafeln das Unerwartetste. Rosam aber näherte sich ihm bescheiden und mit Ehrfurcht und schloss sich ihm an, wie etwa die Frankfurter Generation der sechziger Jahre an Courbet. Und da entstanden — intensiv, ohne jede Spur von Schnellfertigkeit oder Hochstapelei des Pinsels — jene reichharmonischen Landschaften und Stilleben von 1912, die den Höhepunkt seiner Arbeit bedeuten und wohl würdig sind, in der Tribuna des Bleibenden einen Platz zu erhalten.

Ein Nervenleiden zwang dann Rosam, die Arbeit eine längere Zeit ruhen zu lassen. Als er wieder begann (in Berlin), da schwebten ihm neue Dinge vor. Denn wie er stets den kategorischen Imperativ gespürt hat, „zu seiner Zeit gehören" zu müssen, so trug er sich jetzt mit aktuellen Ideen der zeichnerischen Bildaufteilung und eines entsprechend freieren Kolorismus. Auf seinen letzten Leinewänden sehen wir einen Anfang und schöne Versprechungen, deren Erfüllung uns nun das Schicksal versagt hat. — Wir alle aber, die ihn gekannt haben, werden die Erinnerung an einen Charakter behalten, wie der strenge Dienst der Kunst ihn fordert: Rein und unbestechlich durch die Lockungen raschen, billigen Erfolgs, von höchstem moralischen Ernst und klarer Sachlichkeit erfüllt. F. Ahlers-Hestermann.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Die *Moderne Galerie Thannhauser* zeigt zur Zeit in ihrem grossen Oberlichtsaal siebzig Werke Meisters Spitzwegs. Die Ausstellung, die man sich freilich lieber in den kleineren Räumen der Galerie gewünscht hätte, rundet das Bild, das wir bereits von dem Schaffen dieses Münchener Malers besitzen, nicht unwesentlich ab. Nicht nur dass die Ausstellung an vielen guten und etlichen mässigen Beispielen ein klares Bild von der gesamten künstlerischen Entwicklung Spitzwegs giebt, sondern sie lehrt uns durch einige bisher der grösseren Öffentlichkeit unbekannte Stücke ganz neue Seiten an dem Maler Spitzweg kennen. In dem ungemein tonigen, mit ungewöhnlicher Kunst gemalten „Klosterkeller", der schon durch sein relativ grosses Format auffällt, greift Spitzweg seiner Zeit weit voraus und lässt uns nicht nur an die Diez-Schule, sondern fast schon an Schuch denken. Uhde-Bernays dürfte wohl recht haben, dass dieses Stück etwa 1850, kurz vor Spitzwegs Reise nach dem Süden und nach Paris, entstanden ist. In dem Vorwort, das dem Ausstellungskatalog vorangestellt ist, meint der bekannte Spitzweg-Biograph, dass dieses Stück aus Spitzwegs Studium des Helldunkels entstanden sei, das ihn zum Kopieren Rembrandts und anderer grossen Talente veranlasste. Nicht weniger fesselt das nicht ganz vollendete kleine Kirchen-Interieur, das zu den eindrucksvollsten Leistungen des Malers gehört. Gewiss ist es möglich, dass bei diesem Stück Erinnerungen an Delacroix

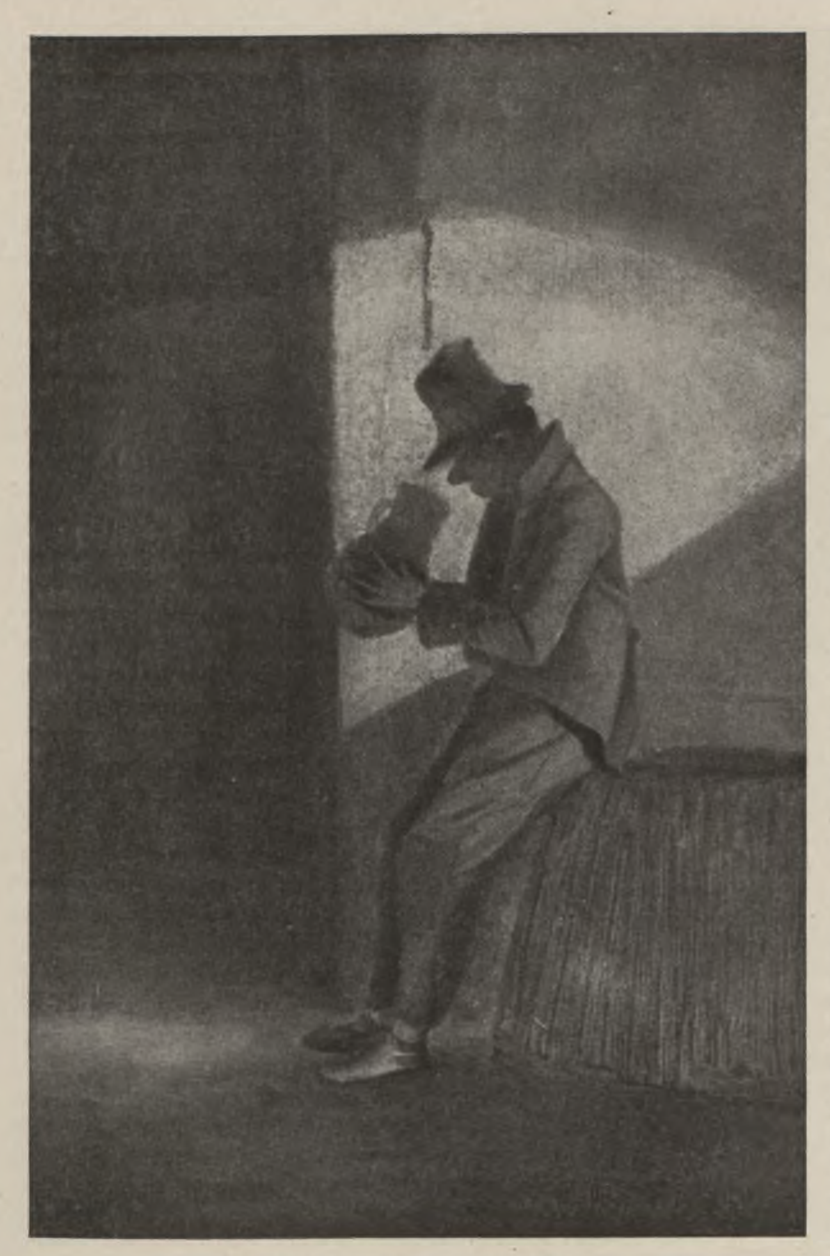
chen mit Baumgruppe“ auf, ein Bildchen, das bei aller Kleinheit ungewöhnlich gross in der Auffassung ist. Schliesslich sei noch auf eine Reihe unvollendeter Stücke hingewiesen, die von grossem koloristischen Reiz sind, wie der „Antiquar“ und die „Storchenapotheke“. M.

BERLIN

Die *Berliner Sezession* hat in ihren Ausstellungsräumen am Kurfürstendamm die Winterausstellung eröffnet. Wir werden im nächsten Hefte darüber ihrer Bedeutung gemäss berichten. —

In *Werkmeisters Kunsthandlung* an der Stechbahn waren einige kleine Pastelle des Königsberger Malers Konrad Elert ausgestellt. Es streitet in ihnen eine gewisse dekorative Romantik, eine Lust am vereinfachenden Stilisieren mit dem Wunsch, den richtigen Ton zu treffen. Es offenbart sich ein zartes und feines Talent innerhalb dieses Dualismus, und es zeigt sich künstlerischer Takt in der Beschränkung des Formats. Mehr ist kaum schon zu sagen. Die ausgestellten Arbeiten erregen Interesse für die Entwicklung des jungen Künstlers.

Bei *Keller und Reiner* hat der Bildhauer Peter Breuer einen riesigen „Beethoven“ ausgestellt. Ein monumentaler, geheimnisschwangerer Beethoven mag auf viele in dieser Zeit wie ein Symbol wirken. War der Erfolg aber schon problematisch bei Max Klinger, so ist das Resultat der Breuerschen Anstrengungen fast peinlich. Dieser ägyptisierte Koloss vermag nicht die Spur einer Empfindung auszulösen, weder von seiten des Gedankens noch durch die künstlerische Form. Breuer sollte wissen, dass nicht alles Grösse hat, was gross ist, dass der Mangel an lebendiger Form vielmehr um so mehr hervortritt, je anspruchsvoller sie sich giebt. Es war mit mir noch ein Mann in dem grossen kahlen Raum, als ich das Werk ansah, ein schlichter Mann mit rundem Hut, heller Weste, offenem Überzieher und einem sehr banalen Regenschirm. Er sass ungeschickt und verlegen auf einer Bank, den Schirm zwischen den Beinen; aber in der Gestalt dieses guten Philisters, wie sie mit hochgerutschten Hosen unschön dasass, war eine gewisse naturalistische



KARL SPITZWEG, DER TRINKER
AUSGESTELLT IN DER MODERNEN GALERIE, H. THANNHAUSER, MÜNCHEN

und Daumier, an die Pariser Ausstellung von 1851 mitwirkten. Noch mehr aber drängt sich uns bei diesem Bild unwillkürlich der Vergleich mit ähnlichen Arbeiten Menzels aus jener Zeit auf. So überlegen auch der Menzel gerade jener Jahre gegenüber dem süddeutschen Künstler ist, so zeichnet sich der Münchener durch eine den Franzosen verwandte, grössere — naive — Sicherheit im Bildaufbau aus. In höchst merkwürdiger Weise werden wir dann in der „Landschaft mit Reiter“ an Constable erinnert. Das ausserordentlich schön gemalte Stück bleibt für mich vorläufig noch ein kleines Rätsel. Unter den ganz kleinen Landschäftchen fällt das „Dörf-



KARL SPITZWEG, LANDSCHAFT MIT REITER
AUSGESTELLT IN DER MODERNEN GALERIE, H. THANNHAUSER, MÜNCHEN

Monumentalität und der überstilisierte „Beethoven" wirkte daneben wie eine geschwollene Redensart. Der Mann sah mit sichtbarem Unbehagen den „Beethoven" an, und ich sah mit einem gewissen Künstlergenuss die Gestalt des Mannes an. Aber das war, streng genommen, nicht der Zweck meines Besuchs, dafür hatte ich eigentlich meine Mark nicht bezahlt. K. Sch.

❀

MÜNCHEN

Die *Münchener Neue Sezession* hat dem vor einigen Monaten gefallenen Franz Marc eine sehr umfangreiche Gedächtnisausstellung gewidmet, die in ihrer übersichtlichen Anordnung wohl vielen das Verständnis für das Werden und Wollen Marcs leichter erschliesst als alle bisherigen Ausstellungen und Aufsätze. Man sieht, dass Marcs Anfänge (1902), seine Porträts im Stil der damaligen Durchschnittsmaler der Sezession, alles andere als bedeutend waren, dass sein Talent in gewissem Sinn doch etwas beschränkt blieb, dass der Künstler in ebenso ehrlicher wie harter Arbeit um eine neue Bildform, um eine immer vollkommenere Lösung von einem halben Dutzend Bildideen und Kompositionen rang, dass er mehr und mehr ins Experimentieren geriet, dass ein gewisser Rationalismus seiner Kunst verhängnisvoll zu werden drohte; — und in diesem Stadium, wo vieles Alte zerstört und erst wenig, wenn auch bedeutsames Neues als starkes Fundament für einen frischen Bau gegründet, hat Marc in tragischer Weise sein Werk abbrechen müssen, wozu er sich einem Apostel gleich berufen gefühlt hatte. Es war Marc nicht vergönnt, sein Ziel zu erreichen, das „Neue Bild" zu schaffen, das in dekorativer Monumentalität von neuen Farbenklängen und Linienrhythmen erfüllt eine visionäre, jedem äusserlichen Naturalismus entwachsene Ausdruckskunst pflegen sollte. Marc hatte sich höchste Aufgaben gestellt, aber man darf wohl heute sagen, dass er doch nicht ganz die Kraft besass sie zu lösen — wenn sie überhaupt lösbar sind. Was Marc geschaffen, bedeutet wohl eine Zerstörung des alten sogenannten Tafelbildes, aber die neue Form besitzt zu viel und zu wenig bald von Wandmalerei, bald von Glasmalerei, bald von Teppichkartons. Vielleicht die glücklichste Zeit Marc waren die Jahre 1910—12, wo der Künstler, von der grossen mohammedanischen Ausstellung in München vom Sommer 1910 mächtig angeregt, in Gemälden und höchst reizvollen Aquarellen wie den „Rehen im Wald", „Kämpfenden Kühen", „Blauen Pferden" und dem „Tiger" uns ebenso neuartige wie in sich vollendete Kunstwerke geschenkt hat. Marc hat sich auch auf dem Gebiete der Plastik bethätigt. Die Entwicklung des Bildhauers geht der des Malers natürlich parallel. Einen besonderen Genuss bereiten die Holzschnitte aus den Jahren 1912—14, wirkliche Tiermärchen, und nicht minder die Zeichnungen und Skizzenbücher, die die Richtigkeit meiner Behauptung in meinem Nachruf auf den Künstler (Kunst und Künstler XIV, 507) beweisen, dass nämlich Franc Marc ehrfürchtiger denn viele andere vor der Natur gestanden ist. M.

❀



CHRONIK

OTTO GREINER †

Am 22. September ist, erst siebenundvierzig Jahre alt, der vor allem als Graphiker berühmte Otto Greiner gestorben. Der Künstler war Leipziger und wirkte wie ein Meisterschüler Max Klingers, dem er auch eines seiner schönsten, eines der ihn am besten charakterisierenden Blätter gewidmet hat. Er gehörte zu jenen deutschen Zeichnern, die mit ihrer Seele das Land der Griechen suchen — ein reinlich heroisches, idealisiertes Griechenland, in dem es sich wie im Hesperidengarten wohnt und das immer noch durch den Geist Winckelmanns, der Klassizisten und der Romantiker vom Schlage Prellers gesehen wird. Greiner lebte grösstenteils in Italien; auch dadurch hat er sich freiwillig dem edelgesinnten Deutsch-Römertum, vor allem dem Feuerbachs zugesellt. Wollte man Greiner als Künstler charakterisieren, so müsste man ein ganzes Kapitel deutscher Kunstgeschichte schreiben. Wir begnügen uns für heute damit einige Sätze zu wiederholen, die Emil Heilbut im ersten Jahrgang von „Kunst und Künstler", gelegentlich einer Ausstellung von Arbeiten Greiners in der Berliner Sezession geschrieben hat und die das Beste enthalten, was bisher über Greiner angemerkt worden ist. Wenn es diesem oder jenem scheinen sollte, dass solche Aufrichtigkeiten in einem Nekrolog nicht am Platze sind, so möge man bedenken, dass in diesen Blättern die Wahrheit des Satzes anerkannt wird, das Leben sei kurz, die Kunst aber lang. Greiner war als Künstler eine selten reine und vornehme Persönlichkeit; eben darum fühlt man sich gedrungen, nicht mit Redensarten von ihm Abschied zu nehmen. Heilbut schrieb vor fünfzehn Jahren das Folgende:

„Greiner macht Modellzeichnungen.

Wir sehen eine Einladung zur Löfftzfeier (Löfftz war Greiners Lehrer auf der Münchner Akademie). Das Aktmodell auf diesem Bilde einer Einladung zur Feier für eine Malschule war allerdings berechtigt. In ihm könnte man einen Witz sehen. Greiner dachte aber nicht daran. Denn *immer* zeichnete er Modelle. Modelle oder im Anfang seiner Laufbahn aus der Erinnerung . . .

So ist Greiner selbst bei seinen Landschaftsstudien vorgegangen: sie sind nach dem Modell, aus dem Einzelstudium, entstanden. Greiner zeichnet einen Baumstamm: er zeichnet nicht eine Landschaft. Hinter den Baumstamm, den er mit Eifer studiert hat, zeichnet er dann wohl einen landschaftlichen Hintergrund: wie um das Werk abzurunden, wie in einem Verfahren nach Goethe (in dessen Ratschlägen für Kunstjünger), wonach man keine Einzelstudien machen soll, ohne sie durch einen Hintergrund abzurunden. Greiner kann aber nicht viel für den landschaftlichen Abschluss leisten. Sein Hintergrund tritt nicht zurück, sein Baumstamm nicht vor . . . .

Wie er nun den Baumstamm nicht beherrscht und ihn in die Gesamterscheinung des Naturbildes nicht richtig einordnen kann, fast ebensowenig kann er die menschlichen Formen bewältigen. Man muss sich nicht durch die scheinbare Sicherheit seiner Kenntnis auf diesem Gebiet zum Irrtum bringen lassen. Seine Aktstudien sind, wie seine Studien aus der Natur, aus einzelnen Teilen zusammengesetzt. Es fehlt ihnen die Zeichnung von innen heraus. Auch kommen Zeichenfehler trotz des geschickten Zeichnens vor . . . .

Zu loben sind von dem Künstler fleissige, geduldige Arbeiten wie die Gesichtsstudie einer spiessbürgerlichen Frau. Wenn man an einen alten Namen anknüpfen will, kann man an Balthasar Denner denken. Dann sieht man, wie diese Studie zu einer Tänzerin auf einer „Komposition" Verwendung gefunden hat, und es wird sichtbar, dass es dem Künstler nicht gelang, uns das Modell vergessen zu machen und ihm eine Stellung zu geben, bei der wir denken: sie tanzt. Sehen wir die Tänzerin in Otto Greiners sehr akademischer Komposition an, so wird es uns nicht möglich, uns etwas anderes zu sagen als: eben in dieser Körperhaltung hat ein Modell für den Künstler auf irgendeinem Atelierpodium gestanden, eine Stellung im Tanze, die eben und eben das Modell noch, ohne zu ermüden, aushalten konnte . . . .

Völlig bezeichnend schon für den Künstler sind Kompositionen wie das Kantateprogramm, Leipzig, 1893, mit einer Chansonnette. Sie ist so wenig Chansonnette wie möglich! Ohne Chic — das widerwärtige Wort ist hier unvermeidlich — ohne Grazie, vor allem leblos. Sie ist nicht eine Chansonnette, sondern ein Modell (das überdies zufällig für eine Chansonnette schlecht angezogen ist). Auf demselben Niveau steht das „Schiessdiplom", eine Lithographie, die Greiner im Jahre 1894 angefertigt hat. Die Uniformen haben mehr Falten als Form. Aber besonders bezeichnend für den Künstler sind seine grösseren Kompositionen, „das Urteil des Paris", „Golgatha" oder „Odysseus und die Sirenen", Werke, an denen er mit unermüdlicher Ausdauer gearbeitet hat. Nehmen wir als Typus sein „Urteil des Paris!"

Hermes stellt vor: hier Paris, da die drei Göttinnen. Sie sind in einer unmöglichen Landschaft, Modelle mit Zufallsgesichtern und mit Bewegungen, die den Modellen eigen sind. Hermes macht die Gebärde des Präsentierens, natürlich ist es nicht parodistisch gemeint, etwa wie bei Offenbach, — sondern es ist nur ungeschickt. Er ist ein ganz elegant gebauter langer Bursche, keine Ahnung überkommt uns von einem Götterboten. So wenig wie er sind Paris und die drei Göttinnen aus den Zufallserscheinungen der Modelle heraus gelangt . . . .

Zu der Lithographie „Golgatha" wollen wir eine Einzelstudie betrachten, die daneben ausgestellt ist. Wir sehen einen Krieger: er erinnert an den römischen Kriegsmann auf dem „Triumphzug des Germanicus" von Piloty, der die weissen Zähne blinken lässt. Worin gleicht Greiner Piloty? In der Verwechslung von Modellen mit Figuren. Worin übertrifft ihn Piloty? Im Sehen des Ganzen, in der Grösse des Gesichtskreises. Worin übertrifft Greiner Piloty? In der feineren Kultur. Piloty geht von ordinären Prinzipien aus, von schlechtem Kolorismus, theatralischer, seichtester Historienmalermanier — Greiner geht vom Zeichnen aus, von einer feineren Ästhetik. Er wird zeitweise durch Feuerbach angeregt (einer seiner Frauenköpfe ist wie eine Studie zur „Amazonenschlacht"), und hauptsächlich durch Klinger.

Greiners Arbeiten haben ein Trauriges: sie zeigen den Künstler entwurzelt. Ursprünglich ein nettes, kleinbürgerliches Talent, kam er durch den bewundernswertesten Fleiss dahin, Helden und nackte Frauen in Landschaften mit Hügeln, die von Göttertempeln gekrönt sind, zu zeichnen. Und ein solches Kleinbürgertum blieb doch in ihm, dass man, fast gerührt, in seinen römischen Landschaften Einzelstudien von Baum und Strauch verarbeitet sieht, die an Sachsen gemahnen!

Es hat zu gewissen Zeiten in der Literatur, zu gewissen Zeiten in der Malerei, das hartnäckige Verlangen gegeben, bei kleinbürgerlicher Veranlagung klassisch zu werden. Eine von diesen Existenzen ist Otto Greiner."

❃

„EXPRESSIONIMUS"

Unter diesem Titel hat der Dichter Theodor Däubler im Augustheft der „Neuen Rundschau" eine Wortphantasie veröffentlicht, die nicht nur für ihn selbst, sondern auch für den von ihm verherrlichten „Stil" mehr als kompromittierend ist. Däubler gilt als einer der Begabtesten unter den modernen Künstlern, man lauscht seinen Worten in gewissen Kreisen wie Offenbarungen. Er steht nicht mehr im Sturm-und-Drang-Alter der Jugend, sondern in den Jahren männlicher Besonnenheit und spricht wie ein Führer im Namen einer ganzen Gemeinde. Darum stellt sich beim Lesen seiner programmatischen Bestimmungen und Wertungen etwas wie Beängstigung ein. Dieses rauschhafte Gelalle, diese falsche Sinnlichkeit, dieser orgiastische Nervenexcess lässt einen partiellen Wahnsinn des deutschen Geistes überhaupt befürchten. Man kann diesen Wortexpressionismus nicht humoristisch nehmen, weil er Symptom einer unheimlich wirkenden Krankheit ist, der man mit der Vernunft nicht beikommt. Der fanatische Enthusiasmus, der aus Däublers Worten spricht, ist wie ein bösartiges Geschwür, das nicht nur das Talent des Dichters entstellt, sondern auch, infolge der gefährlichen Ansteckungskraft, die gesunde Haut der Nation mit Schwären zu bedecken droht. Man lese die folgenden tendenzlos ausgewählten Proben; sie erübrigen eine weitere Charakteristik:

„Den entscheidenden Eintritt in eine neue Epoche bedeutet Wassili Kandinsky. Wir sehen sehr oft bei alten Werken über die Komposition, und unabhängig

davon, Farbenharmonien dahinwolken. Wir wollen kein durch die Zeichnung auferrichtetes Theater mehr dulden; lassen wir es wegfallen. Und wir sind gleich bei uns zu Hause. In der körperlosen Seele. Mit Kandinsky bei seinem tiefsten Traumzauber. Er zeigt uns Wahrzeichenverglasungen. Entscheidungskristalle. Blaue Kundgebungen des Beschlusses vor ihren Einköiperungen in Thaten. Er bringt uns sogar gelb erregt in das Abenteuer irdischer Bestätigungen von seelenlila Wunschgeburten.

Zuerst war die Güte: wir schleierten, kaum roterknospt, veilchenzart und blausicher in morgenrosa Verliebtheit zueinander. Wir vergewissern uns auch jetzt noch unsrer innern Grünbündeleien. Farbe ist vollkommnes Wohlgesinntsein: wir bringen, ebenso wie die Blumen, der Welt ihre Buntheit. Unsre Seelenfalter blühen, sternen empor in ihr blaues Freiheitssein. Rasche Goldströme verwolken sich in Werken. Wir beschenken Mensch und Wald mit roter Schönheit. Wir wissen von weisser Einfalt. Ausfälle aus Heftiggelb langen in blaue Unabwendlichkeiten. Ihre Farbe wird schöpferisch. Auf sich allein gestellt beblauen sie sich hoffnungsbunt. Sie glauben an lila Quallen, an schwarze Flugzüge durch Klarblau. Grüne Andacht staunt, wie sich die Seele holdrot in sich selbst emporraketet ......"

„Lehmbrucks Schreitender ist heute bereits der trigonometrische Standpunkt in der Bildhauerei. Er ergiebt sich als ein Übereinandergekegeltes. Seine Beine hat ein Meistergriff eingeteilt, damit ein menschlicher Körper Architektur werde. Moderne In-sich-Gerissenheit und dabei wieder steile Zum-Gewissen-aufgebautsein.

Lehmbrucks Stil ist durchaus eigenartig. Die Grundlagen auch bei ihm klassisch, bei seinen Zeichnungen wirds am deutlichsten einsehbar. In den Skulpturen stülpt und trichtert er, ohne das Erlebnis unter den Dingen zu verletzen, Vorstellungen des Weibes vom Zwerchfell oder von den Knien an, nach oben. Er weiss den Zenit. Er ist von der Wirbelsäule sehr ergriffen. Er wird immer gipfeln: ganz natürlich verläuft bei Lehmbruck alles im Scheitel.

Er verstehts, ganz sonderartig eine Vollplastik zusammenzustümmeln, damit sie, ganz nahe bei der Natur, trotzdem nur Kunstwerk werde. Jeder Arm, der weggestumpft wurde, ist da, um das Bildwerk innerlich zu gestalten. Jedes scheinbar abgeschlagene Bein wandert seelisch fort, damit die Statue leben kann."

❋

WEIMAR

Als neuen Direktor des Kunstmuseums in Weimar hat die „8 Uhr-Abendzeitung" ihren Mitarbeiter Dr. Hans Schulze genannt. Zwei Preisfragen: 1. durch welche Eigenschaften eignet sich dieser Herr für den Posten eines Museumsleiters, wer ist er, was hat er geleistet und worin ist er namhaften Bewerbern überlegen? 2. wie stellt „man" sich in Weimar eigentlich die Zukunft des Museums vor und wie ist überhaupt die Auffassung vom Wesen einer modernen Kunstsammlung dort beschaffen? Wir wissen nur eines: Weimar könnte — und sollte darum — ein Museum haben, würdig seiner Traditionen.



UKTIONSNACHRICHTEN

KUNSTAUKTIONEN NIEDERLÄNDISCHER GEMÄLDE

In der zweiten Junihälfte fanden in Amsterdam einige interessante Versteigerungen statt, die wieder den Beweis erbrachten, dass die Preise, soweit es sich um moderne Malerei handelte, für holländische Bilder aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verhältnismässig sehr hoch sind, besonders für Werke von Jacob und Willem Maris, sowie Josef Israels, während Isaac Israels, der Sohn, sich mit weitaus geringerem Erlös begnügen musste.

Wir geben hier eine der wichtigeren Resultate:

Auktion bei Frederick Müller, Amsterdam, 20. bis 24. Juni: No. 72. Jakob Maris, Ankunft der Fischerbote, 45×30½ cm. 5000 Gulden. No. 73. Willem Maris, Entenfamilie, 84×120 cm. 6200 Gulden. No. 74. Willem Maris, Sommertag mit Kühen, 80×121 cm. 5600 Gulden. No. 75. Willem Maris, Aquarell: Sumpflandschaft mit Enten, 35×52 cm. 1550 Gulden. No. 76. Willem Maris, Aquarell: Landschaft mit Kühen, 40½×51½ cm. 1800 Gulden. Für Epigonenwerk doch eigentlich recht hohe Bewertungen, die wohl nur in Holland und höchstens noch in Amerika möglich sind. Ein Architekturbild des ziemlich langweiligen Corn. Springer (No. 98.), das Leihhaus in Amsterdam, 66×85 cm, brachte 1550 Gulden, also auch über 3000 Mark. Ob der ungenannte Holländer, der an Exzellenz von Bode schrieb, die Preise für moderne deutsche Bilder seien ungerechtfertigt und künstlich gemacht, wohl der Meinung ist, diese Preise für neuere Niederländer würden einmal vor dem Urteil der Kunstgeschichte standhalten? Wenn ein beliebiges Bild von Jakob Maris 16000 Mark bringt, dann darf ein Meisterwerk des frühen Menzel gut und gern das Dreifache wert sein, das kürzlich dafür bezahlt wurde.

Auch bei C. F. Roos in Amsterdam wurden am 19. Juni gute Preise erzielt: No. 39. Josef Israels, Schiffermädchen in den Dünen, 30×50 cm. 4700 Gulden. No. 53. Willem Maris, Kühe auf der Weide am heissen Sommertag, 40×53 cm. 3800 Gulden. No. 54. Willem Maris, Kühe am Graben an heissem Sommertag, 27×37 cm. 2800 Gulden. No. 56. A. Mauve, Bauerfrau auf dem Wege zum Markt, 22×28 cm. 1400 Gulden.

Von den Preisen für holländische Meister des siebzehnten Jahrhunderts erwähnen wir: Bei Muller No. 185. G. Brekelenkam, Pfannkuchenbäckerin, 54×44½ cm. 2650 Gulden. (Seit der Auktion bei Muller vom 19. Juni 1913, wo dasselbe Bild mit 1125 Gulden bezahlt wurde, hat es also in drei Jahren eine Preissteigerung um mehr als das Doppelte erlebt.) No. 192. Jan von Goyen, Ansicht von Arnheim, 1646, 44×54 cm. 10400 Gulden. Bei Kleykamp im Haag, 27. Juni: No. 24. Aert van der Neer, Mondscheinlandschaft, 40×55 cm. 3500 Gulden. No. 35. Jan Steen, Herbergszene mit betrunkenem jungen Mann, 38×25 cm. 3225 Gulden. No. 42. Giovanni Battista Weenicx, Stilleben mit totem Hasen und totem Geflügel, 97½×75 cm. 2025 Gulden.

❦

AMERIKANISCHE KUNSTAUKTIONEN

Die Preise auf amerikanischen Kunstversteigerungen waren, abgesehen von alten Möbeln und kunstgewerblich dekorativen Gegenständen, wieder erstaunlich niedrig. Wenn nicht gerade gut beglaubigte Werke der grössten Meister der Kunstgeschichte angeboten werden, so sind die Amerikaner sehr zurückhaltend im Kaufen. Reine Qualität mittlerer Meister, auch wenn die Bilder mit Echtheitsattesten der anerkanntesten Experten versehen sind, zieht in Amerika noch immer nicht. Der Händler Blakeslee, der nun auch den zweiten Teil seiner Sammlung alter Meister veräussern musste, hat geschäftlich ähnlich trübe Erfahrungen gemacht, wie vor einiger Zeit der Sammler Catholina Lambert, über dessen Auktion wir berichteten. Fast immer blieben die Preise weit unter dem Anschaffungswert zurück, was für einen Kunsthändler natürlich besonders enttäuschend ist. Auch die Museen, für die hier eine günstige Gelegenheit gewesen wäre, ihre Bestände vorteilhaft zu ergänzen, erwarben so gut wie gar nichts, trotzdem die amerikanischen Städte doch sonst soviel Geld für ihre Bildungsinstitute ausgeben. Von kunsthistorischem Standpunkt aus wird drüben noch sehr wenig gesammelt. An sich wäre das ja ein ganz erfreuliches Zeichen, denn irgendein mässiges Bild eines mässigen Meisters, der zufällig in der Kunstgeschichte vorkommt, wäre in einer Galerie in Chicago oder St. Louis natürlich sinnlos. Aber wenn die Bilder gut sind und der Name echt ist, sollte die Scheu doch verschwinden. Zumal da die ganz grossen Meister sehr selten sind und sofort von den grossen Sammlern weggekauft werden. So gingen denn die Bilder der Blakeslee-Collection zum grössten Teil in den Besitz der kleineren Händler zu meist sehr geringen Preisen über. Wie gross die Differenz zwischen Ankaufs- und Verkaufs-Wert sein konnte, zeigt das Beispiel von zwei Bildnissen von Van Loo. Blakeslee hatte jedes mit 1250 Dollar erstanden und bekam für jedes nur 105 Dollar wieder.

No. 6. Schule des Clouet, Mädchenbildnis 400 Dollar; No. 8. G. Pencz, Damenbildnis 1050 Dollar; No. 9. Gerard Terborch, Mandolinenspieler 625 Dollar; No. 10. Joshua Reynolds, Duchesse Strafford 2250 Dollar (Bildnisse von Reynolds waren doch sonst in Amerika so beliebt!); No. 29. Salomon Ruisdael, Landschaft 1025 Dollar; No. 33a. Botticini, Madonna mit Kind 1050 Dollar; No. 35. Largillière, Damenbildnis 1100 Dollar; No. 57. Del Mazo, Damenbildnis 460 Dollar; No. 78. Mierevelt, Porträtgruppe 300 Dollar; No. 89. Amberger, Christusköpfchen (30×20 cm); 300 Dollar.

Das waren die höchsten Preise. Andre Bilder wurden direkt verschleudert und das Gesamtresultat blieb mit seinen 68000 Dollar um die Hälfte hinter dem erwarteten Erlös zurück. — Dagegen bleiben die Preise für amerikanische Kunst, auch für solche Maler, die nicht Nachläufer der Barbizonschule sind, wie Winslow Homer und Georges Innes in weiterem Steigen, ebenso wie die für R. Blakelock.

Wo Mr. Pierpont Morgan das Kunsterbe seines Vaters verkauft, erfährt man nicht so recht, wahrscheinlich unter der Hand an die andren grossen Sammler. Wenigstens hat Joseph E. Widener, ein Sohn des verstorbenen P. A. B. Widener, das berühmte Mazaringehänge von Morgan gekauft, wie man sagt um fast eine Million Mark. Mr. Morgan jr., den Kunst gar nicht interessiert, wurde vom Metropolitan-Museum in New York zum „Wohlthäter des Museums" ernannt. Ob man damit einen letzten Versuch machte, seinem Kunstverkauf vorzubeugen und die Sammlung, die der Vater doch in irgendeiner Weise dem Museum zugedacht hatte, dem Museum auch zu erhalten, oder ob es wirklich der Dank dafür war, dass er dem Museum wenigstens einige Bilder hinterliess, entzieht sich unsrer Kenntnis. Jedenfalls hat der junge Morgan mit seinem lebhaften Erwerbssinn die gute alte Tradition der grossen amerikanischen Sammler durchbrochen. E. W.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



HANS THOMA, MAINLANDSCHAFT. 1916
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION



DIE SAMMLUNG HUGO NATHAN
IN FRANKFURT A. M.

VON

GEORG SWARZENSKI

Wenn man von einer „guten, modernen Sammlung" spricht, so weiss man im allgemeinen, was man von ihr zu erwarten hat. Man weiss, welche Meister und Richtungen in ihr vertreten sind, und selbst die einzelnen Werke werden aus den Ateliers und Ausstellungen oft bekannt sein. Man wird also in solchen Sammlungen keine „Überraschungen" erwarten. Trotzdem wirken wirklich gute moderne Sammlungen fast immer überraschend. Schon durch die besondere Art der Zusammenstellung, durch das Nebeneinander und die Dosierung der einzelnen Kräfte ergeben sich wertvolle Aufschlüsse.

Aber nicht nur aus diesem Grunde ist die Betrachtung einer solchen Sammlung berechtigt und verlockend; wichtiger ist für den Kritiker und Historiker der neueren Kunst zumeist — oder vorerst — noch ein anderes. Beim Sammeln alter Kunst dreht sich alles um das konkrete Werk, um die im Werke selbst ruhende Qualität; die persönliche Stellung und Bedeutung seines Meisters, die Richtung des Stils und Geschmacks, den er vertritt, nimmt man als scheinbar gegeben und ausserhalb der Diskussion liegend hin. Der Sammler moderner Kunst ist in der Regel noch nicht so weit! Ihn interessieren zunächst nur die Künstler als solche, die Richtung, die sie vertreten, die Stellung, die ihnen innerhalb dieser Richtung gebührt. Das einzelne Werk ist ihm zunächst einmal wichtig, lieb und wertvoll als Dokument eines bestimmten Künstlers oder einer bestimmten Richtung, — als Bekenntnis einer künstlerischen Bewegung, Illustration eines Programmes, an das er glaubt. (Er glaubt an dieses Programm, weil es der Art seines eigenen Sehens entspricht, oder auch weil er von seiner Richtigkeit aus irgendwelchen anderen Erwägungen überzeugt ist.) Die Bewertung,



HONORÉ DAUMIER, IM THEATER

die Diskussion, der Einsatz der Autoritäten dreht sich beim Sammeln moderner Kunst zunächst immer um die Richtung als solche, und darüber tritt auch zuerst immer Klarheit und Gewissheit ein und die dann unvermeidliche, mehr oder minder herrschende Konvention. Die Stellung und Bedeutung des einzelnen Werkes beschäftigt die Liebhaber und Kenner erst später, und die Sicherheit hierüber findet sich nur allmählich ein. Man liebte und hasste den Impressionismus, man schreibt und redet für und gegen Leibl, Feuerbach, Böcklin, Menzel, Liebermann, Thoma, Trübner schon lange, aber man beginnt erst seit kurzem die wirkliche, sachliche Qualität der einzelnen Werke zu sehen. Man war von der Teilnahme für eine bestimmte Schaffensart früher ergriffen, als man jenen Überblick über die Produktion gewonnen hatte, der ein richtiges, volles Urteil über das Einzelwerk bedingt. Erst wenn das Interesse für solche Künstler und Richtungen Jahre und Jahrzehnte gewährt hat, tritt die Frage in den Vordergrund, was in ihrem Schaffen als gut oder schlecht, als Meisterwerk oder Füllsel, als vollgültige Arbeit, Versuch oder Entgleisung anzusehen ist. So steht hier (scheinbar) das Urteil über die Strömungen und Persönlichkeiten früher fest als die Kenntnis und Beurteilung der einzelnen Werke und ihre Qualität!

Wie beim Sammeln aller alten Kunst, so beginnt jetzt auch für das neunzehnte Jahrhundert und die jüngste Vergangenheit das Interesse für die besondere Qualität des einzelnen Werkes immer mehr den Ausschlag zu geben, und unter diesem Maassstab zeigen die scheinbar so typischen modernen Sammlungen, die alle von den gleichen Liebhabereien bestimmt sind und die gleichen Richtungen und Meister pflegen, die grössten Verschiedenheiten. Und darum ist ihre Betrachtung immer interessant, — auch dann, wenn sie gar nichts grundsätzlich Neues über moderne Kunst und ihre Führer aussagen wollen.

Der Frankfurter Privatbesitz ist besonders reich an „klassisch gewordenen“ Meisterwerken der neueren Malerei, und gerade auch innerhalb der modernen Interessen herrscht in Frankfurt ein ausgesprochen konservativer Zug und eine gewisse Übereinkunft. Hierdurch wird einerseits zwar ein bequemes Genügen an einem typischen, als wertvoll anerkannten Durchschnitt gefördert, andererseits ist hierdurch aber auch für die Entstehung eines besonderen Qualitätssinnes gleichsam eine Grundlage



CAMILLE COROT, DIE ZIEGENHIRTIN. 1842



HONORÉ DAUMIER, VERTRAULICHE MITTEILUNG

gegeben. Auch die Sammlung Hugo Nathan, die hier kurz gewürdigt werden soll, fällt in ihrer Tendenz aus dem Rahmen einer typischen modernen Sammlung nicht heraus, sie gehört aber zu denen, die durch die gewählte Qualität ihres Bestandes den Kenner und Liebhaber besonders fesseln und immer wieder anregen müssen. Und obwohl die Sammlung erst in den letzten zwei Jahrzehnten — und zwar ganz geräusch- und anspruchslos — entstanden ist, gehört sie zu den besten ihrer Art und fast jedes Werk, das sie enthält, bedeutet eine wertvolle, erfreuliche Bekanntschaft.

Den Kern der Sammlung bilden Werke der um die Jahrhundertwende von den Anhängern des Impressionismus als führend anerkannten Meister. Dazu kommen einige der wichtigsten Vorläufer des Impressionismus und die charaktervollsten Persönlichkeiten der gleichzeitigen Malerei, die nicht unmittelbar dieser Richtung angehören. Wie die meisten Sammlungen dieser Art trägt sie internationalen Charakter; ihren Kern bilden Werke der deutschen und französischen Meister; doch sind auch Israels, Hodler, Segantini vertreten, und unter den deutschen Meistern nehmen — einer guten Frankfurter Sitte entsprechend — die in Frankfurt thätigen einen bestimmten, nicht zu knappen Raum ein. So findet man von den älteren Künstlern des sogenannten Cronberger Kreises bezeichnende Arbeiten von Anton Burger und Burnitz, ein feinsinniges Porträt von Scholderer. Unter den Jüngeren fällt Jakob Nussbaum auf mit zwei tüchtigen Landschaften aus dem Odenwald, die sich vorzüglich behaupten, und von Fritz Böhle eines der seltenen frühen Werke, die die Nähe Thomas verraten und eine erstaunliche zeichnerische Begabung mit einer gesunden Malerei vereinen. (Abbildung Seite 133.)

Das älteste Bild der Sammlung ist ein Corot von 1842: „la chevrière“, schattiger Buchenwald mit einem Hirtenmädchen, das am Rande eines Baches sich lagert, in der Nähe eine grasende Ziege. (Abbildung Seite 107.) Das Bild vertritt den Meister, der — trotz allem Geschrei über die Invasion französischer Bilder — in deutschen Sammlungen fast nie zu finden ist, in sehr interessanter Weise. Bezeichnend für die Zeit seiner Entstehung ist die Flächigkeit der Anordnung und des Vortrags, wie sie sich im Gestein, dem Wasser und der Figur äussert, in der Verbindung mit einer beginnenden lockeren und eleganteren Pinselführung. Prachtvoll ist die Mittagsstimmung des feucht-warmen, schattigen Waldinnern. Grüne und braune Töne bestimmen die dunkle Haltung des Bildes, gegen die oben der helle Himmel, unten die Spiegelung des Wassers steht. Ein paar lebhaftere Farben geben der an-

spruchslosen, aber ganz meisterhaften Figur der Hirtin Nachdruck: ein rotes Kopftuch, ein gelbes Brusttuch, eine blaue Schürze über dem braunen Kleide.

Mit einem wirklichen Hauptwerk ist Courbet vertreten. (Abbildung Seite 109.) Man kann dieses im Jahre 1866 entstandene Bild, welches etwas sentimental „la pauvresse de village“ genannt wird, als eins der besten Schneebilder bezeichnen. Es ist besonders grosszügig und geschlossen in der Komposition, erstaunlich reich in der Darstellung der Materie und sorgsam in der Charakteristik der Figuren mit ihrer stapfenden Bewegung. Das Bild ist die ganz reife Äusserung einer Kunst, der „Wahrheit und Stimmung“ Parole war, aber ohne aufdringlich zu werden und von einem malerischen Geschmack, der nur den glücklichsten Werken dieses in Deutschland bekanntlich mehr als in Frankreich geschätzten Malers eigen ist.

Von älterer französischer Malerei hat die Sammlung dann noch zwei Köstlichkeiten von Daumier aufzuweisen. (Abbildung Seite 106 und 108.) Ein Theaterbild und die „confidence“, — Meisterwerke einer höchstpersönlichen Charakterisierungskunst und voll der Monumentalität, die diesem Meister des Kleinen eigen ist und ihn aus der glanzvollen Reihe der Illustratoren des neunzehnten Jahrhunderts zu den grossen Künstlern erhebt. Die Komposition ist bestimmt durch das Gegenüber und die Zusammenordnung der „Ansichten“, welches an Marées und Cézanne gemahnt und eine Erbschaft des Klassizismus ist, gesteigert und zugleich bedingt durch die Lichtführung, die von Rembrandtschen Eindrücken ausgeht. In beiden Bildern herrscht das typische, barocke Helldunkel; das Theaterbild giebt ein ausgesprochenes Zwielicht mit der deutlichen Charakterisierung der Gasbeleuchtung, die teils in breiten Lichtflecken, teils in grell aufflackernden Glanzlichtern sich fühlbar macht. Und obwohl beide Bilder — wiederum im typischen, barocken Sinne — von schwärzlichen und braunen Tönen ausgehen, wirken sie im ganzen farbig, — das Theaterbild durch ein paar rote, gelbe und bläuliche Stellen, die „confidence“ durch die helle



GUSTAV COURBET, DIE DORFARME. 1866

Haut, das rote Haar und das graublaue Kleid der jungen Frau.

Von den Hauptmeistern des eigentlichen Impressionismus sind Renoir und Monet hervorragend vertreten. In die glorreichen Anfänge der Bewegung führt Renoirs Bildnis einer Dame in Schwarz vom Jahre 1869. (Abbildung Seite 110.) Noch ohne die schillernde Farbigkeit der bald folgenden Werke geht das Bild in dem Reichtum der Behandlung und dem Geist des stofflichen Lebens über die ein Jahr vorher entstandene „Dame in Weiss" (Lise) des Folkwangmuseums noch heraus. Das Bild ist eine bewusste Komposition in Schwarz, das im Kleid und Haar der Dame und im Mobiliar ausschliesslich herrscht, in der Wand und der Tischdecke zu Grau und Weiss sich aufhellt, und dem auch die fahle, der Zimmer- und Grossstadtluft entsprechende Farbe des Fleisches angemessen ist. Man denkt an spanische Meister und an eine Berührung mit Manet und staunt, wie ursprünglich und ungesucht diese Vornehmheit ist. Und überall ein Können in der Zeichnung und Modellierung, das auch den Akademiker erfreuen könnte!



AUGUST RENOIR, DAME IN SCHWARZ. 1869

Von ganz anderer Art ist die Landschaft „les Falaises", — zehn Jahre später, 1879, entstanden. Renoir ist als Landschafter nicht so gewürdigt wie als Figurenmaler. Und doch ist solch ein Bild nur als Äusserung allerhöchster Kunst zu verstehen.



CLAUDE MONET, DER LEUCHTTURM VON HONFLEUR

Die Materie des Bildes ist wie eine wundervolle, duftige, gesunde Haut! Die Erscheinung so zart und zauberhaft transparent, und doch so fest und klar in ihrem Dasein. In der ganzen, breiten Mitte des Bildes steht die spiegelglatte Fläche des azurblauen Wassers gegen das gelblich-weisse, zackige Küstengelände; unten, als Basis, quer vorgelagert, der grüne Rücken einer Düne, oben der Himmel, der das Blau- und Gelbweiss des Himmels noch einmal verwebt und verklingen lässt. Die gleiche den traditionellen Namen „le diner de Sisley" trägt. (Bei der gegebenen Freundschaft der beiden Künstler und einer immerhin erkennbaren Ähnlichkeit des Hausherrn mit Sisley kann diese Bezeichnung sehr wohl das Richtige treffen.) Das kleine, skizzenhafte Bild fällt unter die denkwürdigen Anfänge Monets als grosszügiger Figurenmaler und ist eins der seltenen Dokumente für diese Seite seines jugendlichen Talentes. Es wirkt wie eine Studie zu dem grossen „Frühstück" von 1869 in der



CLAUDE MONET, DIE SEINE BEI ROUEN

Landschaft hat in einem späteren Stadium der Entwicklung (1896) auch Claude Monet gemalt. Der Vergleich ist lockend: man sieht, wie Renoir auch als Landschaftsmaler und Kolorist mit dem Pariser Geschmack des zweiten Kaiserreichs zusammenhängt. Man braucht aber nur an Ziem zu denken, um den riesigen Abstand zu fassen.

Von den drei Monets, die die Sammlung zieren, darf einer an die Spitze gestellt werden, der eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit bedeutet: die abendliche Tischgesellschaft (Abbildung Seite 113), welche

Städtischen Galerie in Frankfurt und ist sicher in Zusammenhang mit diesem Hauptwerk entstanden; der andersartige Aufbau und die abendliche Beleuchtung giebt ihm freilich einen ganz selbständigen künstlerischen Gedanken. Höchst originell und erstaunlich sicher ist die Komposition, die man im Hinblick auf die Anordnung und Lichtführung als eine Kreispyramide bezeichnen könnte: oben die Petroleumlampe als Spitze, in der Mitte die hell beleuchtete, runde Tischplatte, unten dessen Schattenfläche als Basis. Die Unmittelbarkeit der Silhouetten



CLAUDE MONET, MITTAGESSEN BEI SISLEY



MAURICE DENIS, CHRISTUS UND DIE KINDER

und der Beleuchtung ist ganz im Sinne jener Zeit auf momentane Lebendigkeit (contemporanéité) gestellt; wie das seiner Natur nach symmetrische Thema durch eine Schiebung nach links asymmetrisch wird, verrät den Eindruck japanischer Farbenholzschnitte, und in der Malweise macht sich trotz einer gewissen Schwere die Beziehung zu Manet geltend.

Hervorragende Beispiele von Monets Landschaftsmalerei sind die beiden Hafenbilder: der Hafen von Honfleur mit dem Leuchtturm (Abbildung Seite 111), noch der früheren Zeit angehörig, flächig und ausgeglichen gemalt, eine grosszügige Symphonie in Grau, und der alte Hafen von Rouen (Abbildung Seite 112), bereits ganz aufgelöste Materie, ein bunt schillerndes, ungemein reiches Gewebe von grünen Bäumen, blauem Wasser und gelbweissen Häusern. Dort die kühle Stimmung der weiten See, hier die warme Atmosphäre eines behaglichen Küstenplatzes.

Neben diesen Meisterwerken hat ein später Pissarro (Seinekai von 1903) bei allem Reiz einen schweren Stand; von Toulouse-Lautrec findet man das Pastell des jungen, blonden Mädchens im Café, bildmässig geschlossen und ganz dem Kreise des Degas zugehörig, dem als Gegensatz des Romantikers Carrière kleine „maternité" gegenübergestellt sei.

Mit grösserem Nachdruck treten van Gogh und Gauguin in der Sammlung auf. Von van Gogh zunächst eine frühe Landschaft, „Bergsee im Sonnenuntergang", — ganz dunkel, pathetisch-düster, mit dem blutig roten Horizont und seiner Spiegelung; und dann „die Arbeiter auf dem Felde" mit den fünf Bäumen, — eine der schönsten Umarbeitungen eines Milletschen Motives, ganz reif, frei und eigen, aus der Zeit von St. Remy en provence (Abbildung Seite 115).

Von Gauguin besitzt die Sammlung in der „Dorfstrasse auf Tahiti" von 1891 ein geschlossenes, reifes Meisterwerk des ungleichen Meisters (Abbildung Seite 115). Seine Vollkommenheit beruht auf dem Rhythmus der Farbmassen in ihrem Volumen und dem glücklichen Verhältnis von Flächen- und Tiefenwirkung, das das reife, glühende Erlebnis dieser tropischen Landschaft gebannt hat. Der naheliegende Vergleich mit der Gestaltungsweise, die Poussin für die Welt seiner Sehnsucht gefunden hat, wäre berechtigt, wenn die bildende Kunst je so abstrakt sein könnte, wie es die Kunstgeschichte



PAUL GAUGUIN, DORFSTRASSE AUF TAHITI. 1891



VINCENT VAN GOGH, ARBEITER AUF DEM FELDE



FERDINAND HODLER, THUNER SEE BEI NIESEN. 1876
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES R. PIPER & CO., MÜNCHEN.

und Ästhetik ist. Die farbige Haltung ist typisch für Gauguins Bilder aus dieser Zeit. Weg, Rasen und Haus führen in der unteren Hälfte der Bildfläche in konvergierenden Zügen gegen die gewölbten Massen der weinroten Berge und der lichten Wolken am blauen Himmel; dazwischen das vermittelnde Grün von Gebüsch und Bäumen und, wie ein senkrechter Strich, das starke Gelb einer einzelnen Palme.

Auch von den jüngeren französischen Malern sind einige der besten mit vorzüglichen Arbeiten vertreten, zum Beispiel Bonnard, Vlaminck und vor allem Maurice Denis mit der bedeutenden Komposition des Christus mit den Kindern (Abbildung Seite 114).

Wie es in deutschen Sammlungen eigentlich ausnahmslos die Regel ist, liegt auch in dieser Sammlung, die gewiss glänzende Beispiele französischer Malerei birgt, der Schwerpunkt bei den deutschen Meistern. Den Franzosen und Deutschen gegenüber fallen ein kleiner charakteristischer Israels (Abbildung Seite 117) und ein frühes, von Millet beeinflusstes, grösseres Bild von Segantini, als Exponenten des allgemein herrschenden Realismus ihrer Zeit von europäischer Berühmtheit, nicht sonderlich ins Gewicht. Im übrigen ist von ausländischen Künstlern nur Hodler, zwar einseitig, aber hervorragend vertreten.

Die drei Hodler der Sammlung zeigen den Künstler ausschliesslich als Landschaftsmaler, und zwar als Maler des Hochgebirges. Innerhalb dieser kaum zufälligen Begrenzung verraten diese Bilder freilich eine denkbar glückliche Wahl. Zunächst „Der Thuner See bei Niesen" mit der Gebirgskette (Abbildung Seite 116) von 1876, mit seiner wundervollen kompositionellen Teilung und der vollkommenen Stimmung in lichtem Blau, — voller Duft und Klarheit, taufrisch und noch leicht verschleiert. Daneben zwei spätere Hochformate: „Jungfrau, Mönch und Eiger" und der „Mönch in Abendbeleuchtung". Beide Bilder ergänzen sich in ihrer gegensätzlichen malerischen Fassung, — das eine in tiefen, blauen Dunst gebadet, das andere mit dem Schwerpunkt in der Materie des zerklüfteten Felsgesteins.

Von den deutschen Malern ist Trübner am reichhaltigsten vertreten; aus jedem Abschnitt seines



JOSEF ISRAELS, ALTE FRAU

aufsteigenden Schaffens besitzt die Sammlung charakteristische und hervorragende Werke. Noch im Zusammenhang mit den akademischen Anfängen steht das braune Brustbild einer alten Frau, die in einem grösseren Bilde (mit Händen) aus der gleichen Zeit in der Stuttgarter Galerie wiederkehrt. Dann die Schreinerwerkstatt (Abbildung Seite 120), — eins der erstaunlichsten Bilder der Frühzeit, wo alles auf „Können" im realistischen Sinne gestellt ist und nur ein gewisser, traditioneller, genrehafter Zug noch nachwirkt. In dem Zweiklang des braunen Holzes und der grauen Wand, zu dem nur das Blau der Zimmermannsschürze als besondere Farbe tritt, verrät sich Trübners eigenste Methode ebenso, wie in der Fleckenhaftigkeit seines ganz sicheren Auftrages und der materiellen Schönheit des tiefen Tones. Wie geht dies doch schon über all das heraus, was man damals als „Malkultur" suchte und heute wieder gern anpreisen möchte! Zu ähnlichen Beobachtungen ladet die „Atelierecke" (Abbildung Seite 122) ein. Ein Bild, gewiss nicht nach jedermanns Geschmack, — das Thema „malerisch" im gegenständlichen Sinne! Aber was hat dieser Blick in die Werkstatt mit der pathetisch bewegten Gliedergruppe im Renaissancebrokat und dem ganz steifen, aber lebenstrotzenden Modell im Strassenkleid inmitten all des Inventars, das damals zu einem reichen Atelier gehörte, für eine Daseinskraft! Eine Welt neben dem Leben von unheimlicher Wirklichkeit und groteskem Humor! Aus dem nächsten Jahrzehnt findet man dann

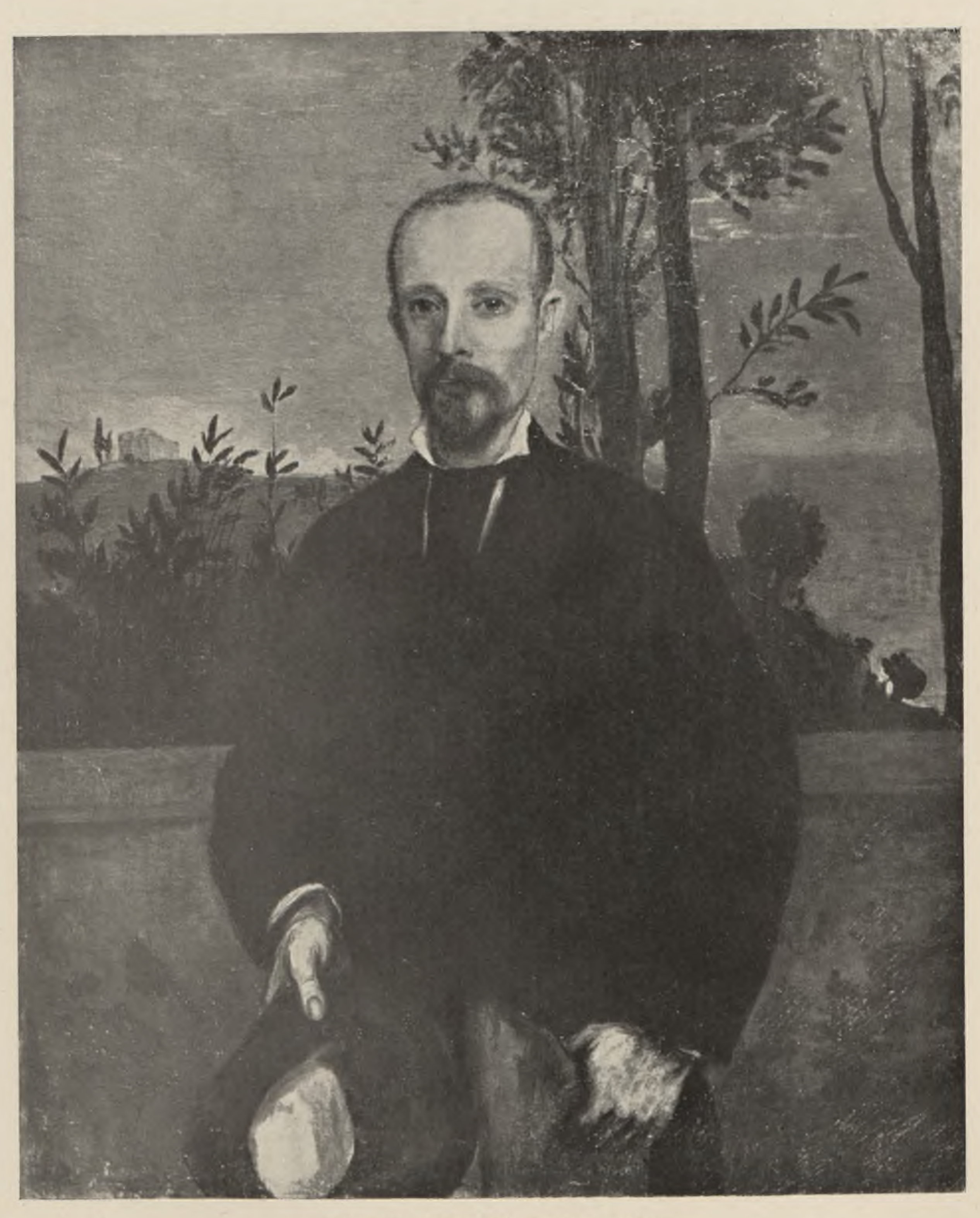


WILHELM TRÜBNER, VORGARTEN DES STIFTES NEUBURG. 1913

die grosse Landschaft „Blick auf Seeon" von 1892 (Abbildung Seite 121), — mit dem ähnlichen Bilde der Hamburger Kunsthalle wohl das „importanteste" der ganzen, vornehmen Serie der Seeonbilder. Auch das Thema des Klosterganges, das Trübner mehrfach beschäftigte, ist in einer köstlichen Arbeit vertreten, dem Bilde mit den Firmlingen, die von einem Chorknaben mit dem Prozessionskreuz geführt werden (Abbildung Seite 123). Aus späterer Zeit sind schliesslich ein paar herrliche Landschaften zu nennen: der Weg am Buchenwald mit dem smaragdgrünen Laub und den grauen Stämmen in Art der Hemsbacher Bilder (Abbildung Seite 124) und aus der letzten grossen Serie zwei Bilder aus Neustift bei Heidelberg von 1913, das eine mit dem Massiv der gelben Architektur, ähnlich einem Bilde der Frankfurter Galerie (Abbildung Seite 125), das andere mit der Klostermauer und Mariensäule (Abbildung Seite 118).

Von bescheidenem Umfang, aber um so wertvollerem Gehalte, sind zwei Landschaften von Thoma, — Schwarzwaldbilder, beide aus dem Jahre 1872, die sich vortrefflich ergänzen und wenn auch einseitig, so doch den Meister aufs glücklichste vertreten: der Obstgarten mit der abschliessenden Reihe der rotbedachten Häuser und ein Motiv aus Bernau (Abbildung Seite 126 und 127).

In verschiedenen Arten seiner Entwicklung und Begabung tritt schliesslich Liebermann auf. Da ist das grosse, ältere Bild des „schreitenden Bauern", der seine Kiepe durch die Dünen trägt, von 1895, eng verwandt dem gleichzeitigen Bilde des Leipziger Museums (Abbildung Seite 128). Dann der „Schulgang in Laren" von 1899, — besonders merkwürdig durch die eigenwillige Komposition, die statt in dem naheliegenden Zusammenschluss der gegebenen Massen die Wirkung in der Wiederholung sucht, — in dem verdrossenen, gemessenen Gang der vielen Kinder, den geraden Baumstämmen, den nüchternen Fenstern (Abbildung Seite 131). Aus der bald darauf einsetzenden Reihe der Strandreiter besitzt die Sammlung in dem kleinen Bilde von 1901 ein ganz hervorragendes Beispiel, — imponierend durch den



HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS. 1874
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES E. A. SEEMANN, LEIPZIG

festen Zusammenschluss von Figur und Landschaft, kühl abgewogen, elegant geschmackvoll und von meisterhafter Präzision in der ganzen Darstellung (Abbildung Seite 130). Das jüngste Bild der Sammlung ist das Selbstporträt von 1908, in Vorderansicht, mit weisser Weste, dem Hamburger Selbstbildnis näher stehend als dem der Uffizien und in Köln (Abbildung Seite 129). — Eine Reihe mehr oder minder bekannter Bilder von anderen deutschen Meistern könnte den Überblick über diese geschmackvolle Sammlung schliessen: Marées etwas flaches Selbstbildnis von 1874 mit der schönen Landschaft, zwei Bilder von Uhde, Corinths „Odysseus" und Slevogts „Arbeiter im Weinberg" von 1909 und „Spaziergang" von 1911. (Abbildungen Seite 119, 132, 134 und 135.)



WILHELM TRÜBNER, KUNSTPAUSE



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON. 1892

FORM UND FORMAT

VON

WILLI WOLFRADT

Die Erkenntnis, dass der Wert eines Gemäldes nicht durch ein Flächenmaass ausgedrückt werden kann und nicht notwendigerweise von seiner Ausdehnung abhängt, ist die Selbsterkenntnis einer quantitativischen Kultur; und wie es eben das Los der Selbsterkenntnisse ist, als Erziehungsdogmen zur Anwendung zu gelangen, so hat unsere Kultur diese Erkenntnis zum Grundsatz ihrer Kunsterziehung gemacht. Wer auf Bildung Anspruch erheben will, der darf nicht aus den Wolken fallen, wenn ihm erzählt wird, dass ein ganz kleines Bild einen Haufen Geld gekostet hat, für den man sein ganzes Haus hätte ausmalen lassen können; die völlige Indifferenz der Qualität gegenüber der Quantität ist eine „Selbstverständlichkeit" geworden und wird, wie alle diese Selbstverständlichkeiten, schon dem kleinen Kinde beigebracht, damit es später nicht in seiner Naivität die quantitativische Kultur kompromittiere. Erst diese Folgerung aus einer billigen, jedoch richtigen Erkenntnis ist grundfalsch. Zwischen Quantität und Qualität obwalten eine Menge unmittelbarer Beziehungen, und ganz gewiss ist der ästhetische Formwert abhängig von dem Format, in dem er zur Ausserung gelangt.

Nichts hat die allgemeine irrtümliche Ansicht mehr befestigt, als die Ausbreitung der



WILHELM TRÜBNER, IM ATELIER

oder kleines Allgemeinformat bezogen werden, je nachdem es sich um eine Buch- oder Projektionsabbildung handelt. Überall begegnet uns die Miniatur im gleichen Format wie ein im Original hundertfach grösseres Freskogemälde, das Monument stellt sich nicht grösser dar, als das Porzellanfigürchen. Das Auge gewöhnt sich daran, für alle Abbildungen den gleichen Massstab der Verkleinerung beziehungsweise Vergrösserung in Rechnung zu bringen und verliert alle Vorstellung von der absoluten Grösse des Werkes. Jedem ist es wohl schon vorgekommen, dass er vor dem Original eines ihm bisher nur aus Reproduktionen bekannten Kunstwerkes geradezu erschreckt wurde von dem unerwartet kleinen Format desselben, da in seiner Vorstellung das Werk als erheblich grösser existiert hatte. Diese schädliche Wirkung der Reproduktionstechnik ist kaum zu beheben; eine zahlenmässige

reproduzierenden Techniken und insbesondere die Anwendung der Photographie zu kunstwissenschaftlichen Zwecken. Die Photographie ist unentbehrliches Hilfsmittel dort geworden, wo irgend über Kunst gesprochen wird; Wissenschaft und Publikum erfahren Kunst weit häufiger in der Gestalt der Reproduktion als im Original. Gerade diese Unentbehrlichkeit aber hat es mit sich gebracht, dass unser Auge sich mehr und mehr auf die photographische Nachbildung verlässt und immer mehr vergisst, die notwendigen Korrekturen der Fehler, die die Photographie nicht vermeiden kann, vorzunehmen. Einer der unvermeidlichsten dieser Fehler ist, dass in der Reproduktion die absoluten Ausdehnungsmaasse der Objekte verloren gehen, und daher kleine und grosse Objekte auf ein grosses

Angabe des Massstabes neben der Abbildung ist besonders für den Laien von geringem Nutzen, da die ästhetische Vorstellung nicht mit Brüchen arbeitet. Wie die Dinge liegen, erscheint uns das Kunstwerk zumeist auf ein Durchschnittsformat reduziert, von dem man zwar weiss, es ist nicht das thatsächliche des Originals, mit dem aber eben deshalb die Phantasie zufallmässig und eigenwillig umgeht. Diese gleichmacherische Technik legt jenen fatalen Relativismus nahe, der jede wesentliche Beziehung der Formatgrösse zu den Formwerten und dem spezifischen Charakter des Kunstwerks leugnen möchte.

Der Begriff „Format“ deckt zwei Bedeutungen: eine, die mehr das Volumen, eine andere, die Formverhältnisse meint. Man spricht von Grossformat



WILHELM TRÜBNER, KIRCHGANG IN KLOSTER SEEON



WILHELM TRÜBNER, WALDINNERES

und von Querformat. Unsere Betrachtung wendet sich der ersten Bedeutung zu, in der es eben nach der allgemeinen Ansicht töricht ist, Beziehungen zwischen Form und Format, also zwischen Ausdruck, Technik, Stoff des Kunstwerkes und seinen Ausmaassen, seiner quantitativen Ausbreitung anerkennen zu wollen. Das Kunstwerk ist ein in sich geschlossener Organismus, nicht ein Ding wie eine Landkarte, die zufallsmässig nach einem praktischen Zweck ihr Format aus einem grösseren Ganzen ausschneidet. Der Künstler, der es schafft, wählt sein Format und versieht es so mit einem quantitativen Anspruch, der sich qualitativ geltend macht. Natürlich lassen sich Gemälde nicht nach Quadratmetern werten, wie die Leinewand, die sie bedecken, natürlich ist nicht, wie auch wohl gemeint wird, ein Kunstgegenstand um so bedeutender, je minutiöser und mühsamer seine Mache war. Gleichwohl haftet der blossen Ausmessung des Werkes ein ästhetischer Wert in mannigfacher Hinsicht an.

Aus den Forderungen des menschlichen Sehorgans ergiebt sich zunächst ein enger Zusammenhang zwischen dem Format und der Technik eines Kunstwerkes. Ein Gemälde kleinen Formates verlangt eine andere Art der Ausführung wie ein grosses Bild. Je feiner, zarter und detaillierter die Malweise ist, aus desto grösserer Nähe will das Bild betrachtet sein, um für das Auge in seiner Feinheit erkennbar zu sein. Je gröber die Farbdifferenzen, je einfacher die Form, je breiter der Vortrag des Pinsels, desto weiter muss der Beschauer abtreten, damit sich im Auge die Synthese der Farb- und Formkomplexe vollziehen kann, damit überhaupt ein einheitlicher Sehvorgang erreicht wird. Der technische Charakter des Bildes weist dem Beschauer seinen Standpunkt an. Anderseits hat das Auge nur dann die Möglichkeit eines konzentrierten Schauens, wenn der geschaute Gegenstand etwa das Sehfeld ausfüllt. Ist der Gegenstand grösser als das Sehfeld, so kann er nur partiell betrachtet werden, was einem Kunstwerk als einem einheitlichen Organismus gegenüber eine völlig ungenügende, entstellende Betrachtungsweise ist und nacheinander sehen lässt, was zugleich und nebeneinander wirken soll. Ist



WILHELM TRÜBNER, STIFT NEUBURG, HOF. 1913

der Gegenstand kleiner als das Sehfeld, so sehen wir ihn zwar gänzlich, daneben aber drängen sich noch allerlei störende Dinge aus seiner Umgebung in den Blick, und unsere geistige Konzentration geht verloren. Das Format eines Bildes weist dem Betrachter demnach auch einen Standpunkt an, nämlich den, von dem aus das Bild so gross erscheint, dass sein Sehfeld gerade davon ausgefüllt wird. Das Bild hat also zwei Eigenschaften, Technik und Format, die einen bestimmten Abstand des Betrachters fordern: hier wird ein erster Zusammenhang zwischen Form und Format evident. Ist zum Beispiel ein Bild kleinen Umfanges breit „hingeklext", so zwingt uns das Format, dicht heran zu treten, während die in dieser Nähe wirkungslose „nicht schaubare" Technik vom Bilde abdrängt, so dass wir keinen Standpunkt zu finden vermögen, der allen optischen Forderungen gerecht wird, und aus peinlichem Suchen nach einem solchen nicht herauskommen. Der umgekehrte Fall wäre der, dass vor einer grossen Leinewand, die in genau detaillierender Ausführung behandelt ist, das Format zur Wahl eines entfernten Standpunktes nötigt, während uns der Wunsch, genauer zuzusehen, dicht heranzieht, wo wir dann jedes Überblickes verlustig gehen und immer nur einen in dieser Gestalt sinnlosen Ausschnitt zu sehen bekommen. (Über diese Fragen und die Forderungen, die sich hier für den Maler ergeben, sagt Wilhelm Waetzold in seinem geistvollen Buche „Die Kunst des Porträts" Eingehendes). Die lineare, wie die farbige Formung, die ihrerseits vom Ausdruck, vom Stilgedanken usw. bestimmt ist, bestimmt das Format. Dass dieser Satz für die Farbe zutrifft, ist vielleicht am schwierigsten zu erkennen. Eine grosse Fläche gebrochener, zart abgestufter Farben wirkt leicht tot und trocken; man mag es etwa bei Feuerbach sehen, der einer der feinsten Farbkünstler des neunzehnten Jahrhunderts ist, dessen kühle, zarte, wählerisch abgestimmte Nüancen jedoch in der grossen Fläche, die seine Stoffe fordern, verdunsten. Andererseits werden sich laute und volle Farben, auf kleinen Raum zusammengepresst, drängen und stossen und so sich gegenseitig überschreien, dass keine mehr



HANS THOMA, SCHWARZWALDLANDSCHAFT BEI BERNAU. 1872

rein erklingt. Viele Werke neuester Schulen lassen das beobachten, Werke, deren anspruchsloses Format die gewaltige und gewaltthätige Form fast erstickt. Ein Beispiel aus dem Gebiet der Plastik möge zeigen, dass dieser Zusammenhang von Technik und Format aller Art Bildkunst gesetzmässig ist. Ein kleines Figürchen aus Granit gemeisselt mag ein Kunstwerk von Bedeutung sein, aber wir werden stets empfinden, dass eine Seite seines Wesens stumm bleibt, dass eine seiner immanenten Kräfte verpufft. Die Materialwirkung des Granits und die heftige, brutale Art seiner Behandlung finden keinen Ausdruck bei einer Gestaltung in Nippesformat, die sich als Masse eher zerbrechlich als wuchtig ausspricht. Granit will nicht nahe betrachtet, in die Hand genommen oder gar befühlt werden. Das Gegenstück wäre eine Kolossalstatue aus Porzellan, die sich technisch wohl herstellen liesse, aber künstlerisch ein Unding wäre. Die Reflexe der glatten Porzellanhaut würden zu gefrässigen, weissen Flecken, zu hässlichen Lichtpfützen werden, die weichen, nebligen Konturen des Materials vermöchten diesen grossen Körper nicht festzuhalten, die zarte, diskrete Innenmodellierung, die eben den Zauber des aristokratischen Porzellans ausmacht und sich nur der Nahbetrachtung zeigt, würde sich bei der durch die grossen Dimensionen erforderlichen Fernsicht in eine unschöne, amorphe Wirklichkeit auflösen.

Neben den Forderungen des Auges stehen die Forderungen assoziativen Denkens und Fühlens, aus denen sich ein unzweifelhafter Zusammenhang zwischen dem Format und dem künstlerischen Ausdruck ergiebt. Man hat den „Moses“ des Michelangelo verkleinert und in dieser Aufmachung verhindert er auf manchem Schreibtisch das Fortfliegen der Briefe. Aber der „Moses“ des Michelangelo ist das nicht! Die physische Wucht und Schwere des riesigen Blockes, die Massigkeit des Steingeschöpfes ist seine Ausdrucksgebärde, an die Unverrückbarkeit seines Lastens sind die ungeheuren Kräfte gekettet, deren Spannung und Bändigung das Schauspiel dieser Gestalt ausmacht. Nur der grosse „Moses“ ist grandios. Im Format liegt die Möglichkeit zum gewollten Ausdruck, und auch schon ein Teil seiner schöpferischen Erfüllung. Der Wertcharakter des Monumentalen ist an das



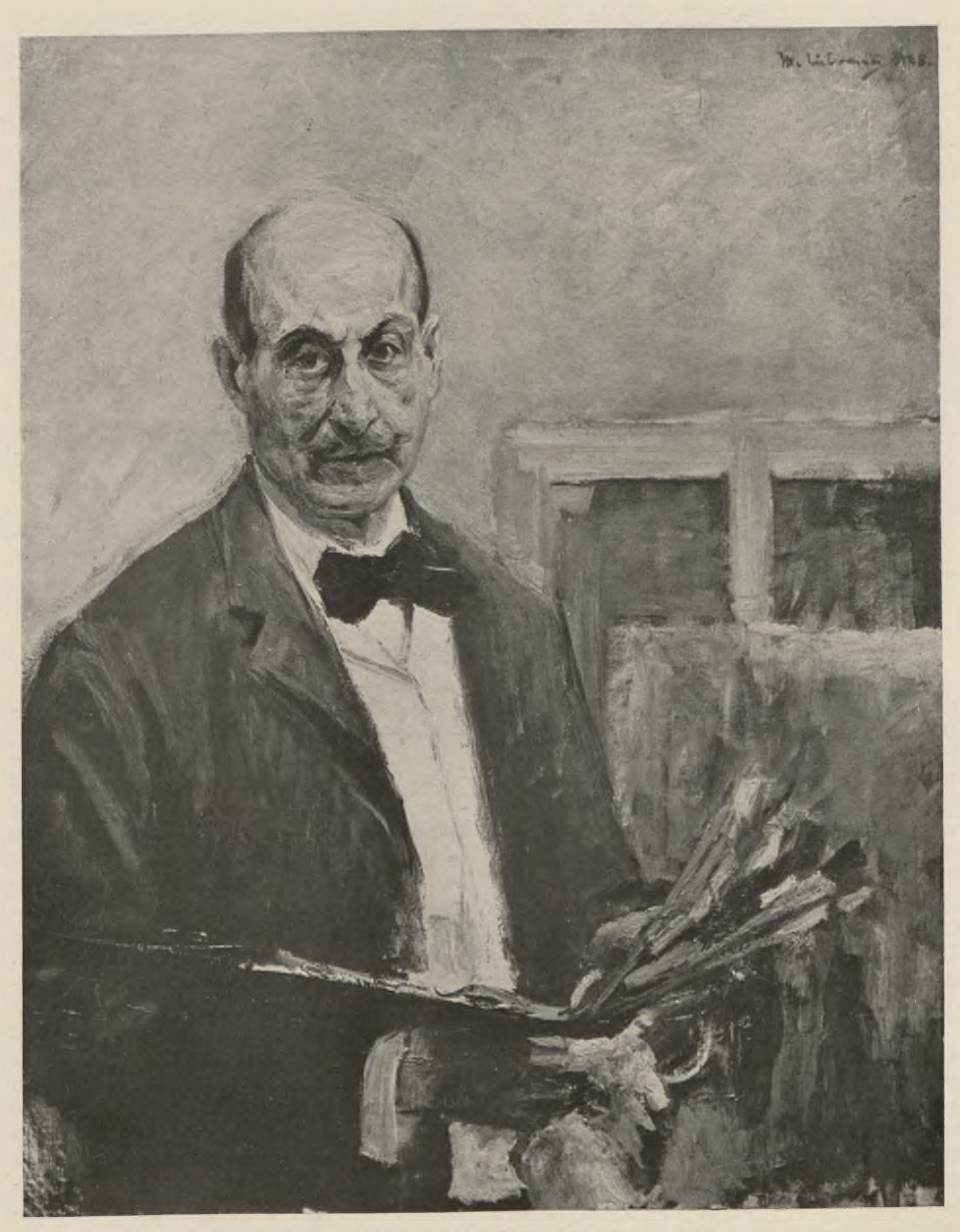
HANS THOMA, OBSTGARTEN. 1872



MAX LIEBERMANN, SCHREITENDER BAUER

grosse Format geknüpft, und das grosse Format wirkt an sich schon monumental. So wird es andererseits einleuchten, dass der ganze intime Reiz eines Stiches von Chodowiecki, einer antiken Gemme etwa innerlich abhängig ist von der Kleinheit des Formats, in der allein die duftige Anmut, die gefeilte Zierlichkeit, die kokette Vornehmheit, oder was immer der spezifische Ausdruck sein mag, Sprache gewinnt. Das kleine Format ist an sich zierlich und stellt den Betrachter sofort ein auf die Art des Reizes, den er erwarten darf. Das Format hat Ausdruck und ermöglicht, garantiert einen bestimmten Ausdruck. Wohl giebt es im Mittelalter Miniaturen von einer Ausdrucksintensität und monumentalen Kraft, die bis auf den heutigen Tag nicht übertroffen wurde, und es könnte scheinen, als ob also der Ausdruck doch unabhängig sei vom Format seiner Äusserung. Da ist aber zu bedenken, dass in dieser Zeit die technischen Möglichkeiten sehr beschränkt waren, und es soll ja auch nur klar werden, dass jedes Format eine Ausdrucksmöglichkeit bedeutet. Und wie das Grossformat der Monumentalität auch dieser Evangeliarminiaturen entgegenkommt, wird offenbar, wenn wir sie im Lichtbild vielfach vergrössert auf uns wirken lassen, wobei erst ihre ganze Formgewalt zu unerhörtem Ausdruck sich umsetzt. Die Wahl des Formates ist ein nicht zu übersehender Akt des künstlerischen Schöpfers, der damit eine Wahl seines individuellen Sprachmittels trifft. Hodlers Form musste zur grossen Fläche greifen, auf der Spitzwegs prächtige Kunst stumm geblieben wäre.

Schon der Stoff, das Szenische des Bildes stellt Formatforderungen, eben weil das Format allein die Ausdrucksstufe zu bestimmen vermag, auf der das Dargestellte leben will. „Die Erschaffung der Erde“ oder „der Höllensturz der Verdammten“ würde sich in kleinformatiger Darstellung ebenso ausdruckslos und lächerlich ausnehmen, wie eine galante Schäferszene als Kolossalgemälde. Ein solches Missverhältnis von Inhalt und Ausdrucksmittel muss als trivial empfunden werden. Dazu kommt, dass jedem Darstellungsinhalt ein ethischer Ausdruck zukommt. Moses als Nippesfigur ist eine barbarische Profanation. Die ethischen Vorstellungen von einem Moses fordern ein ungewöhnliches,



MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS. 1908



MAX LIEBERMANN, REITER AM MEERESSTRAND. 1901

gesteigertes Maass der Gestaltung, vice versa haftet jedem Format ein bestimmter ethischer Ausdruck an. Ein Porträt in Überlebensgrösse besitzt etwas wie eine moralische Gewalt über den — selbstverständlich lebensgrossen — Betrachter, während sich eine verkleinernde Menschendarstellung unter den Betrachter stellt und in ihm ein Gefühl der Überlegenheit erzeugt. Die Relation zur Lebensgrösse ist nicht das Wichtigste an dieser Beobachtung, sie hat ja auch nur in der Menschendarstellung Sinn. Wenn wir zwei nach Stimmung, Dargestelltem, Aufbau usw. gleichartige Landschaftsbilder verschiedenen Formats miteinander vergleichen, die natürlich beide unterlebensgross sind, so sehen wir, dass das Grossartige, Ergreifende, Heilige, Drohende, Dynamische der Natur im grossen Bilde im allgemeinen eine weit mächtigere Sprache spricht, als im kleinen, das wieder die Lieblichkeit, das Dienende, Unbefangene, Panoramatische der Natur zum Ausdruck bringt, und den Betrachter nicht von seiner Kleinheit vor dem Elementaren überzeugt, sondern ihm die Reize der Gotteswelt gleichsam zu Füssen legt. Auch hier wieder mag man dann sehen, wie die Lichtbildvergrösserung den Gestus des kleinen Bildes plötzlich ins Gewaltige zu rücken vermag.

Die Erkenntnis eines wesentlichen Zusammenhanges zwischen der Form eines Kunstwerkes und seinem Format, bedingt durch die Forderungen der Technik, des Materials, des Darstellungsstoffes, des ästhetischen und ethischen Ausdruckscharakters enthält noch keine Wertung des Formates. Das Format ist aber nicht nur nicht irrelevant für das Kunstwerk, sondern als solches ein Wertfaktor. In einem gewissen Sinne kann man dem grossen Werk einen Wert zuerkennen, den das kleinen Formates nicht besitzt. Natürlich ist ein Kitsch dadurch nicht besser, dass er sich breit macht, und eine Schöpfung büsst durch die kleinen Maasse ihrer Erscheinung nichts von ihrem Wert ein. Wenn wir aber zwei Werke gleicher Qualität miteinander vergleichen könnten, zwei Werke, die von gleichem Gewicht sind, solange ihr Volumen, ihr Format ausser Betracht bleibt, zwei Werke also vom gleichen spezifischen Gewicht, so giebt entschieden das Volumen, das Format zuletzt den Ausschlag. Nicht etwa, weil ein grösserer Materialwert darin angelegt ist, weil mehr Zeit daran gewendet werden musste,

weil vielleicht mehr daran zu sehen ist, nicht aus solchen quantitativischen Gründen, die, wie gesagt, unserer Kultur so nahe liegen, dass die Kunsterziehung sie entkräften zu müssen glaubt. Sondern aus der Auffassung heraus, die Thätigkeit des Künstlers sei eine Auseinandersetzung seiner geistigen Kräfte mit der Stofflichkeit des Materials, in dem er sich ausdrücken will. Die Masse an Fläche oder Block setzt dem künstlerischen Gedanken den Widerstand ihrer Natur entgegen, den zu bändigen ein bedeutender Teil der künstlerischen Arbeit ist. Es ist schwerer eine grosse, als eine kleine Fläche zu füllen, einen grossen, als einen kleinen Raum künstlerisch zu beleben. Dilettanten, die ganz saubere Bildchen zuwege bringen, sieht man ratlos vor der Leinwand grossen Formates stehen: jeder lehrende Künstler macht an seinen Schülern die Erfahrung, dass mit dem Format zunächst die Schwierigkeit der Aufgabe für sie wächst. Am grossen Format verrät sich sofort das geschmackvolle Talent, das der künstlerischen Energie, des genialen Ernstes zur Form ermangelt. Je grösser das Format, desto mächtiger ist der materielle Widerstand, und ein um so stärkeres Künstlertum ist erforderlich, ihn zu überwinden. Die überlegene Art, in der Michelangelo eine mächtige Wand in ihrer ganzen Ausdehnung seiner Vision vom „jüngsten Gericht" unterwirft, wie Rubens etwa in einem „Höllensturz" die grosse Fläche meistert, ist bewundernswert, und all die Vorzüge, die wir solchen Werken nachrühmen, stehen innerlich im Zusammenhang damit. Das Übermaass der Gesamterscheinung verleiht der Häufung der Leiber, dem packenden Ineinander stark sprechender Motive, der unerhörten Differenzierung des Einzelausdrucks erst die Fülle des Kosmischen, das Gigantische der Katastrophe, den Ausdruck göttlichen Verhängnisses. Das mächtige Format hat sein Pathos, aber auch die Schöpfergebärde des Künstlers, der es so grossartig bezwang, wirkt als Pathos, das dem Ausdruck der dargestellten Begebenheit zugute kommt. Und was die Caravaggio, Piloty und Makart immer noch mit einer gewissen Bedeutsamkeit ausstatten wird, das ist das grosse Maass, das Raum bietet zu üppiger Prachtentfaltung und figuralem Reichtum, das wenigstens den vollen Griff und die virtuose Beherrschung des Materials zum Ausdruck bringt. Und so vorsichtig wir besonders beim Urteil mit ihr umgehen müssen, so gewinnen wir doch die Erkenntnis, dass Quantität als solche eine Qualität bedeutet. Die Kunst-



MAX LIEBERMANN, SCHULGANG IN LAREN. 1899



FRITZ VON UHDE, „HERR SEI MIT UNS!"

erziehung soll sie nicht unterdrücken, nur soll sie Sorge tragen, dass das Verständnis für die Schönheit des Wolkenkratzers nicht blind macht gegen schwerer ersichtliche Werte.

Es kann kein Zufall sein, dass gewisse Persönlichkeiten, Stile, Rassen das grosse, andere das kleine Format bevorzugen. Die dem betreffenden Stil eigene Technik, seine Stoffe, der in ihm lebendige Formwille, sein spezifischer Ausdruck werden sich notwendigerweise in der Wahl des Formates bekunden. Eine Betrachtung der italienischen Malerei zeigt ein ständiges Wachsen der Bildgrösse. Die Gesinnung des fünfzehnten Jahrhunderts musste sich in grösserer Form aussprechen als die des Vorher, der Formenrausch des Barock führte zu immer grösserem Format. Ein Rubens, der kleine Bilder gemalt hätte, wäre heut halb vergessen. Die Festlichkeit eines Veronese wirkt nicht zuletzt durch ihr Format. Ein Stil der Koketterie, spielerischer Ausschweifung, qualloser Geistigkeit wie das Rokoko wird fast ohne Ausnahme das kleine, das Empire dagegen mit seiner imperatorischen Gebärde, seiner Figurenentfaltung, seiner bühnenhaften Komposition wird das grosse Format wählen müssen. Wenn der belgische Barock sich vom holländischen schon im Format so auffällig scheidet, so sind die Gründe nicht schwer zu finden und man mag sie im stofflichen Interesse, in der natürlichen Veranlagung, in der feinschmeckerischen, grüblerischen oder spiessigen Intimität Hollands einerseits und dem theatralisch-höfischen, prachtliebenden Pathos Belgiens andererseits, in der historischen Stilentwicklung usw. aufsuchen. Untersuchungen dieser Art im Einzelnen anzustellen, erübrigt sich hier, es sollte lediglich gezeigt werden, wie aufschlussreich die Würdigung des Formates für jede Weise der Kunstbetrachtung ist.

Unsere Erörterungen bezogen sich im allgemeinen auf Malerei und Plastik, und auch die angeführten Beispiele waren diesen beiden Gebieten entnommen. Es ist notwendig, zu sagen, dass unsre Ergebnisse für die anderen Künste nicht ungiltig sind, sondern dass der Formatbegriff in ihnen entweder nicht vorkommt oder naturgemäss keine so



FRITZ BOEHLE, FEIERABEND. 1890

grosse Rolle spielt. Es giebt zwar grosse und kleine Bauten, aber ihr Format wählt der Künstler nicht nach freiem Ermessen, sondern nach dem Gebrauchszweck des Gebäudes. Das Gleiche gilt vom Kunstgewerbe. Soweit aber nicht der Zweck Format, Technik, Material usw. bedingt, wird man auch hier die innige Wechselbeziehung dieser Werte erkennen, wird stets dem Format einen eigentümlichen Ausdruck zuschreiben und selbst den Gebrauchszweck nicht ganz vom Format lösen können, denn ähnlich, wie der kleine Gedanke nicht breitspurig auftreten kann, ohne um seine Wirkung zu kommen, wirkt es nicht oder gar komisch, wenn ein Wohnhaus etwa die Ausmaasse eines Schlosses annimmt.

Die Werke der übrigen Künste aber haben nicht eigentlich ein Format, da sie sich nicht im Nebeneinander, sondern im Nacheinander erstrecken. Die Dauer aber ist etwas grundsätzlich Anderes wie das Format; und schon weil ein zeitlich erlebter Eindruck an einem bestimmten Punkte einsetzen muss und bereits erlebt, ehe noch die Grenze, der Schluss wahrnehmbar ist, während der räumliche Eindruck zugleich das Format und die Einzelform vermittelt, können wir etwa für Musik und Dichtung nur das Wenigste der gefundenen Beziehungen in Anwendung bringen. In der Musik ist allenfalls der Tonumfang, die Klangmasse ein Formatives, das aber für das ganze musikalische Kunstwerk nicht entfernt die Bedeutung hat, wie die flächige und räumliche Ausdehnung für die Werke der bildenden Künste.



MAX SLEVOGT, SPAZIERGANG. 1911



LOVIS CORINTH, ODYSSEUS KÄMPFT MIT DEM BETTLER. 1903
SAMMLUNG NATHAN, FRANKFURT A. M.

DIE 29. AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

VON

ERICH HANCKE

Die diesjährige Ausstellung der Berliner Sezession trägt keinen ausgesprochenen Charakter. Sie nimmt weder für noch gegen etwas Partei. Man kann sie sogar charakter-los nennen, insofern fast allgemein das Streben nach einem bequemen Kompromis erkennbar wird. Man sieht wohl, dass es in diesem Augenblick keine allgemein anerkannte Autorität giebt, der man sich auf Leben und Tod verschreiben kann. Daher Ratlosigkeit. Der Selbsterhaltungstrieb scheucht die Maler zwischen der Angst zurückzubleiben und der Angst sich durch entschiedenes Mitgehen zu kompromittieren hin und her. Und für jeden allzu kühnen Schritt muss dann ein erhöhter Aufwand an Chic um Verzeihung bitten. Diese Ölfarbe gewordene Verzweiflung bietet keinen erfreulichen Anblick.

Doch fehlt es nicht ganz an Werken, die sich über dieses Milieu des ängstlichen Strebens erheben; nur über sie soll hier kurz berichtet werden.

Bewunderung zollt man Thoma, der als Sechsundsiebzigjähriger ein Bild wie die 1916 datierte „Mainlandschaft" zu malen vermag. Es ist ein zartes, inniges Bild, dessen Vorzüge nicht sowohl in der Gestaltung als in der Empfindung liegen. Doch selbst in dieser schüchternen Form berührt die Empfindung in ihrer Wahrhaftigkeit wohlthuend; zumal in dieser Umgebung. Die beiden kleinen Oberländer stehen, obwohl sie nicht zu den besten Werken des Meisters gehören, noch höher, denn in ihnen ist eine ähnlich schöne Empfindung wirklich gestaltet.

In einigem Abstand muss man hier Strathmann



LOVIS CORINTH, „LUTHER“
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

erwähnen. Er ist auch eine Persönlichkeit. Freilich scheint sich die Wirkung seiner Phantastik auf die Dauer abzuschwächen. Vielleicht ist er auch in den Arbeiten, die ihn hier vertreten, weniger glücklich als sonst. Es erscheint zum Beispiel preziös, das Bild mit den Bäumen auf rotbeblumter Wiese nach den beiden gelben Farbtupfen, die an einem Baumstamm haften, „Schmetterlinge“ zu benennen; die gelben Farbtupfen existieren gar nicht für das Bild. Und die Blumen in schwarzer Vase auf braunem, von einem grauen goldbetupften Netz überspanntem Grunde wirken zwar phantastisch prächtig, aber ebenfalls etwas preziös.

Unter den einheimischen Künstlern der Berliner Sezession ragt Corinth in seiner unbeirrbaren Urwüchsigkeit hervor. Zwar bei seinem „Luther“ weiss man sich die Absicht des Künstlers schwer zu deuten. Diese Art von Monumentalität schiesst doch wohl zu kurz. Und was soll man von dieser Landschaft denken? Doch in der Figur liegt genug von Wucht und in der Modellierung des Kopfes genug Solidität, um über das Problematische der Auffassung hinwegzuhelfen. Das Porträt des Dr. Schwarz ist ein guter Corinth. Das heisst nicht als Porträt; aber als glänzendes Stück Malerei. Wäre der Rock nach unten zu nicht ein wenig zu dunkel, die Manschetten nicht ein wenig zu weiss geraten, so müsste man es in dieser Hinsicht vollkommen geglückt nennen.

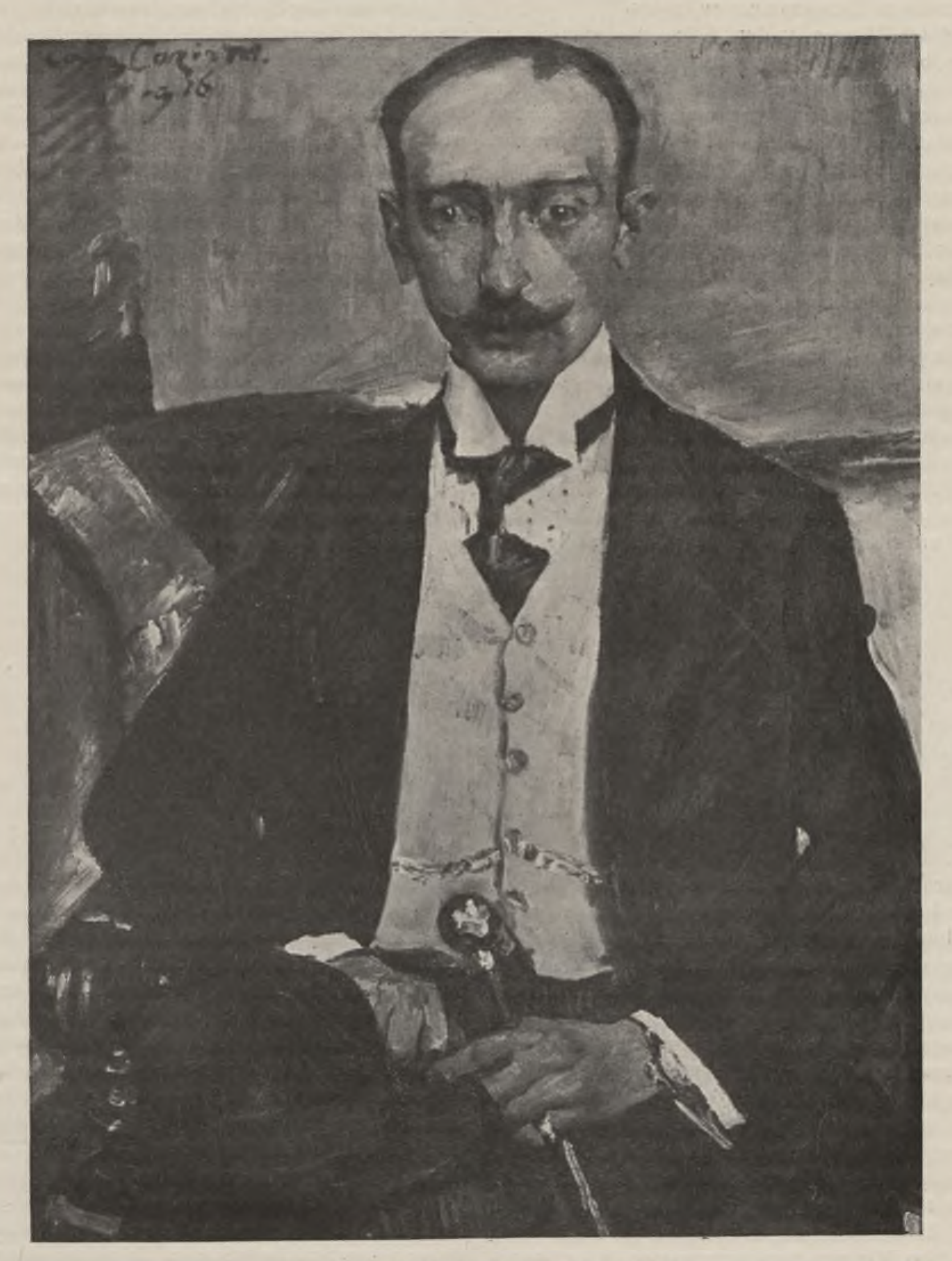
Eine ähnliche Malkultur bei sehr viel geringerer Persönlichkeit spricht aus dem feinen Pastell „Im Café“ von Lesser Ury, einer jener überraschend guten Leistungen, wie man sie ab und zu von diesem Künstler zu sehen bekommt.

Auch bei Pottner berührt es angenehm, dass er der einmal gewählten Darstellungsweise treu blieb. Das giebt seinen an sich bescheidenen Bildern eine Würde, die die Arbeiten seiner sezessionistischen Kollegen so oft vermissen lassen.

Seine vier grossen Wandbilder dürften Willy Jaeckel manchen Bewunderer kosten, den frühere Werke ihm gewonnen hatten. Von dem starken Reiz beispielsweise des kleinen Frauenbildnisses vom vergangenen Jahre ist hier kaum in Einzelheiten die Spur wiederzufinden; am ehesten in der schlafenden Mutter. Der Haupteindruck ist Leere und Gedunsenheit. Am deutlichsten ist er in dem Arbeiterpaar unter dem Regenbogen und in dem Ruhenden am See; die beiden anderen Bilder sind etwas besser ausgefüllt. Doch wird man kaum fehl gehen, wenn man annimmt, dass für die Stadt über dem Flusse und für die Waldblösse Naturstudien unmittelbar benutzt worden sind. Warum dann aber nicht überall die unmittelbare Nachfolgung der Natur?

Doch es geht nicht an zu verallgemeinern; man kann nur sagen: hier ist Lebendiges nicht geschaffen, Elementares, Kosmisches nicht erreicht, von den verheissenen grossen Wahrheiten nichts ausgesprochen; es sind in den letzten Jahrzehnten viele impressionistische Bilder gemalt worden, die auf dem zehnten Teil des Raumes, mit dem zehnten Teil der Ansprüche, zehnmal mehr von jenen grossen Wahrheiten enthalten. Übrigens dürfte das Misslingen zum Teil auf Verkennung oder Verachtung der Schwierigkeiten zu schieben sein: solche Riesenbilder lassen sich auch mit viel Talent und Können nicht aus dem Ärmel schütteln.

Die Kompositionen von Karl Caspar tragen unverkennbar die Züge der Münchener Malkultur. Sie haben gut gemalte und angenehm farbige Einzelheiten, besonders die Bilder mit badenden Mädchen. Mit Ausnahme jedoch der Gruppe „Christus und Johannes“



LOVIS CORINTH, BILDNIS DOKTOR SCHWARZ
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

ringt sich nirgends eine einheitliche Wirkung los. Für die packende Gestaltung solcher Aufgaben scheint es dem Künstler an Temperament zu fehlen.

Von Erich Büttner ist der „Schnee" eine tüchtige Leistung; bei seinem „Deukalion und Pyrrha" kommt man über das unangenehme Schokoladenbraun der Körper nicht hinweg. Es ist überhaupt erschreckend, wie unter dem Einfluss der stilisierenden Richtung der Sinn für Farbe verwahrlost; namentlich bei uns in Deutschland, wo er an sich gering, sich durch die impressionistische Disziplin etwas zu heben begonnen hatte. In Ansehung der Farbe ist diese Ausstellung trostlos. Wie konnte es zum Beispiel ein Künstler wie Jaeckel über sich gewinnen, vier zur Verschönerung eines Raumes bestimmte Bilder in solchen schwarzbraunen Farben und noch dazu alle vier in genau denselben Farben zu malen? München hat hier einen Vorteil über Berlin, der sich bald sehr bemerkbar machen wird.

Intim in der Auffassung ist das kleine Frauenbildnis von Heinrich Reifferscheid; wenn nur bei der Sorgfalt, mit der jede Einzelheit, wie das Muster der Bluse, gegeben ist, alles noch etwas liebevoller ausgeführt wäre.

Die unbegreiflich zahlreichen Kriegsbilder von Heckendorf geben merkwürdige Szenerien, aber kein Erlebnis, wenigstens kein malerisches.

Auch von der Plastik lässt sich nicht viel Lobendes sagen. Das Heinedenkmal für Hamburg von Lederer würde mit seiner verunglückten Beinstellung dem Dichter sicherlich Stoff für vorzügliche Witze geboten haben. Das sich spreizende Pathos des Metznerschen „Rüdiger" ist einfach unerträglich. Eine angenehme Arbeit ist dagegen der „schreitende Jüngling" von Fritz Huf. Der leicht schwebende Gang drückt sich gut in der Silhouete des Körpers und der Bewegung der Beine aus. Nur stört das Ungleichwertige der Ausführung. Denn während die unteren Partien sorgfältig, vielleicht sogar etwas zu gefällig durchgebildet sind, zeigen Kopf und Torso unklare, verschwommene Formen. Für die volle Verwirklichung seiner Absicht reichte die Kraft des Künstlers wohl noch nicht aus. Wenn man also auch hier noch von keinem reifen Kunstwerk sprechen kann, so berühren doch die Schlichtheit der Gesinnung und der Blick für richtige Verhältnisse wohlthuend. Unter den Porträtbüsten zeichnet sich das witzige Bildnis des Schriftstellers Georg Herrmann von Leschnitzer aus.

LESSER URY

VON

JULIUS ELIAS

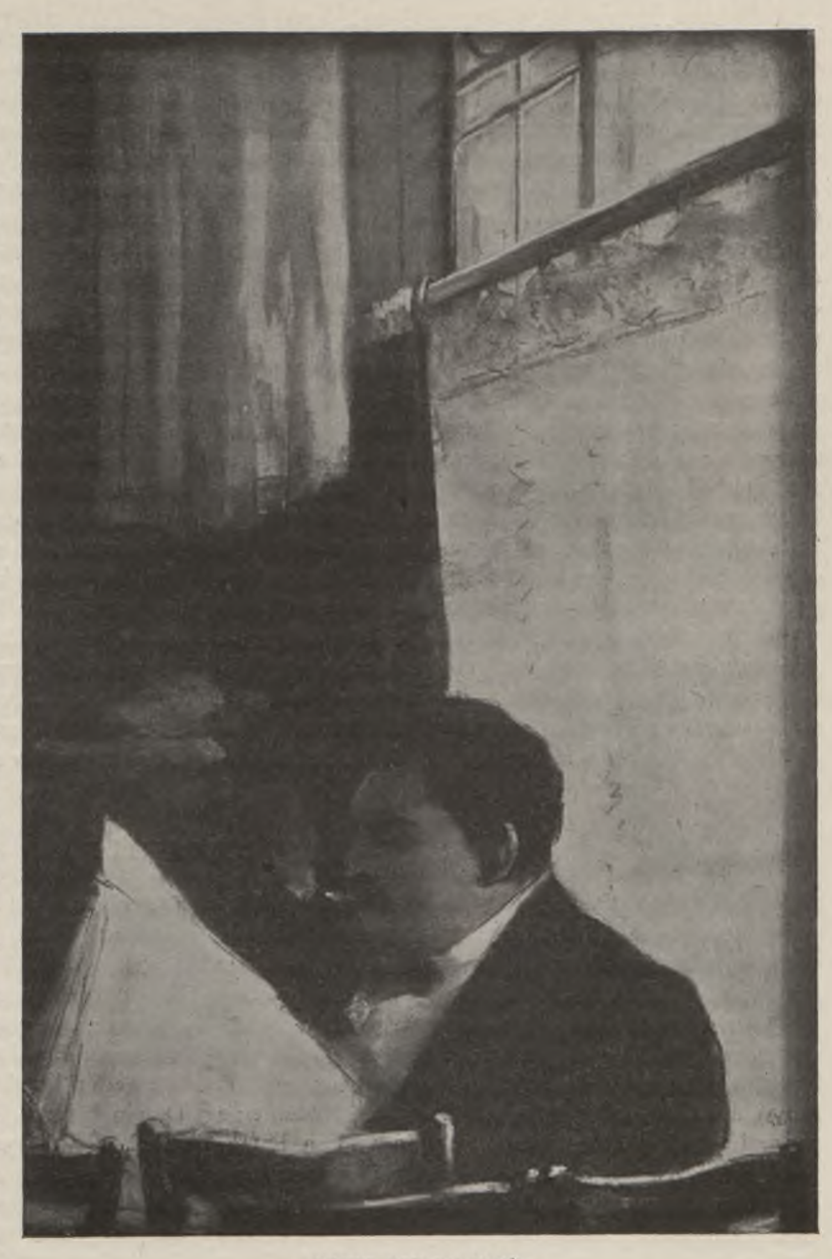
Lesser Ury hat mit seinen Bildern nicht allzu oft das Interesse der Öffentlichkeit aufgesucht. 1893 veranstaltete Fritz Gurlitt, der in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre schon vereinzelte Bilder von ihm gezeigt hatte, eine umfassende Ausstellung vom Werk des Zweiunddreissigjährigen; 1894 und 1896 brachte er kleinere Sammlungen von Urys neueren Arbeiten. 1899 und 1905 übernahmen Keller und Reiner dieselbe Aufgabe; 1910 zog Kallmorgen den fast Fünfzigjährigen aus dem Schatten, indem er ihm ein Kabinett des Glaspalastes zur Verfügung stellte. Wer sonst Malereien Urys sehen wollte, musste das Atelierstockwerk des Hauses Nollendorfplatz 1 erklimmen, wo man vom gediegensten Bohême Berlins mit unwirscher Freundlichkeit und freundlichem Missmut empfangen wurde. Ich gelte als Urys Entdecker, weil ich (in Barths „Nation") zuerst über ihn schrieb; aber ich bin sicherlich auch immer sein scharfer Kritiker gewesen (siehe u. a. „Kunst und Künstler" VIII, S. 566).

Ury gehört durchaus nicht zu den Künstlern, die man sozusagen mit Haut und Haaren fressen kann, wie es die nicht kleine Partei seiner unbedingten Anhänger empfiehlt. Ohne wesentliche Bedenken aber bin ich noch heute für das Werk, das er bis zu seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre geschaffen hat, und das jetzt Paul Cassirer, klug ordnend, wieder in das Licht unserer Tage rückte. Diese achtzig Malereien umreissen ein beträchtliches Stück moderner Kunstgeschichte; sie bleiben mit Berlin verknüpft wie nur irgend das Werk eines Preussenmalers. Für diesen Ury habe ich mich damals herumgeschlagen; der ewig alte Pietsch nannte mich deshalb einen Paralytiker — er selbst schrieb, als er mich in der „Vossischen" so nannte, gerade die Geschichte der Schultheissbrauerei.

Etwas Tragisches ist an diesem Ury; in seiner Brust waren seines Schicksals Sterne. Er wusste sich nicht zu bescheiden, und so zerrann ihm stationenweis sein Schaffen, fehlten ihm zeitweilig Entwicklung und Erneuerung. Um 1895 gehörte er dem Sezessionismus innerlichst zu, — aber er konnte nicht hingelangen, das Wasser (persönlicher Konflikte, in denen Ury schwer unrecht hatte) war viel zu tief. Und er warf sich auf sich selbst

zurück; aber diese Lage passte ihm auch wieder nicht: er brauchte die Menschen, und redete sich doch stündlich ein, dass er sie fürchten müsse. Was er hervorbrachte, die biblische Monumentalmalerei und die landschaftliche „Farbenpoesie", war eine Art Zwangsprodukt, waren Ausflüchte eines Künstlers, der mit sich selbst grosses Mitleid hatte. Immerhin hätte die Berliner Sezession, als sie nach heftigen Wehen nun endlich begründet war, an diesem Künstler, der an einem wichtigen Punkte für ihre Gesinnung Starkes geleistet hatte, nicht vorübergehen dürfen. Man nennt das wohl: die Sache über die Person stellen. „Was ist die grösste Himmelsfreud? Ein einziger Sünder, der bereut." Trotz aller lyrischen Weichheit und Wehleidigkeit hat ja doch Ury auch nach 1895 manches gemalt, das zum besten deutschen Pleinair gehört. Die Annäherung ist spät gekommen; aber nicht zu spät. Es liegen vor Ury noch schöne Jahre, in denen er aufs neue stille, starke Werke nicht in der Art, wohl aber im Sinne seiner Frühzeit schaffen kann. Den äusseren Erfolg hat er ja nun, und damit hat er wieder das Recht auf Einsamkeit und Alleinsamkeit.

Zwischen Ury und dem dämonischen Menzel hat eine einzige Berührung stattgefunden, eine so merkwürdige wie groteske Begegnung. Menzel sah Ende der achtziger Jahre Urys erste Bilder und sagte, unter sehr wohlwollender Bewertung, zu Fritz Gurlitt (der mir die Geschichte selbst erzählt hat), er würde den Maler ganz gern kennen lernen, Gurlitt möge den Ury zu ihm schicken. Der junge Mensch, stolz, das Lob eines Menzel geerntet zu haben, eilt voll schweifender Hoffnungen in die Sigismundstrasse. Der Alte aber empfängt den Jungen zwischen Thür und Angel, und macht ihn auf die kläglichste Art herunter; hagelnd geht eine wilde Leporelloliste der Verfehlungen auf Ury nieder. Ohne zu Worte gekommen zu sein, rannte Ury die Treppen hinab und rettete sich ins Freie. Die plötzliche und intensive Erinnerung an die aufgedeckten Schwächen schnitt Menzel jedes warme Wörtchen für die Vorzüge ab, für das Talent, das er erkannt hatte, von dem er überzeugt gewesen war.



LESSER URY, IM CAFÉ
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Die Schwächen konstruktiver Gestaltungsfähigkeit in jenem älteren, in sich fertigen Werke Urys vermag auch ein geringerer als Menzel zu erkennen. Darauf kam es nicht an. Das Bedeutsame war, dass damals ein junger, von Akademien und Lehrmeinungen unabhängiger Maler seinen eigenen Weg farbiger Naturanschauung ging, einen Weg, der breit und gediegen in den Zeitgeist mündete. Liebermann war der Bahnbrecher gewesen; die meisten von denen, die ihm nachzogen nach Frankreich, Holland, Belgien wurden Palettenkünstler; Ury aber suchte nur die Befriedigung und Erfüllung seiner nach Malerei drängenden Persönlichkeit. Die Durchschnittsmoderne verstand unter Helle kreidige

Monotonie: Ury war reinster Kolorist. Dann waren die sozialen Tendenzmaler da, jene „Armeleutmaler", die auch die Bauernschilderung mit ihren Nebenwallungen nicht verschonten: Ury sieht die Arbeit, die fröhlich wird im Sonnenglanz und im erfrischenden Atem der Natur. Seine Anschauung ist ehrlich, ohne Optimismus: denn er liebte das Land.

Aber er liebte auch die Stadt, und hier fand er etwas, das er damals allein besass. Alle die anderen Künstler, die das moderne Welt- und Menschenleben durchdrangen, mochten sie nun Skarbina oder Schlittgen oder Friedrich Stahl (ach! er macht jetzt in Giotto) heissen, sie hatten an ihren Schilderungen wesentlich ein geistiges Interesse, das Interesse, das der Feuilletonist an diesen Gegenständen nimmt. Ury aber lebte gar nicht auf der Hochflut der Gesellschaft, er betrachtete die Welt des Sichtbaren als etwas malerisch Ganzes. Die grosse Stadt, besonders die Dämmerstadt, bietet den malerischen Instinkten nicht weniger und nicht geringere Entdeckerfreuden als die sogenannte primitive Ländlichkeit. Seine ersten Strassenbilder und Kaffeehausmotive malte er in Paris um die Mitte der achtziger Jahre, also ungefähr um dieselbe Zeit, als Skarbina in Paris war, — sie haben nichts von ihrer Eigenart, Intimität und Pikanterie verloren. Bald darauf fand Ury das nächtliche Berlin, das er schilderte wie eine Landschaft bei künstlichem Licht. Dieser Rhythmus des pointierten Helldunkels in der freien Atmosphäre gehörte ihm allein. So oder ähnlich schrieb ich 1892. Rein stofflich ist ihm nur einer — Max Klinger — vorangegangen. 1896 sagte Franz Hermann Meissner in seinem grossen Klingerwerke: „Als noch kein ernstlicher Gedanke an eine spezifisch Berliner Kunst war, in dem Sinne wie es seit langem eine Pariser giebt, öffnete er [Klinger] schlagende Tiefblicke in das noch schlummernde Genie der Grossstadt, besonders in den „Dramen", denen erst Ende der achtziger Jahre das originelle und tiefe Temperament des hochbegabten Lesser Ury mit ganz andersartigen und doch an Kraft verwandten Ausdeutungen folgte."

Der Graphiker konnte bewusster Sittenmaler sein; der nur-Maler Ury nicht. Urys Wesen, wie es damals war, lagen kleinmalerische Stofflichkeit, bourgeoise Begebenheitssuche und Illustrationsdrang, lag literarische Anpassungsfähigkeit fern. Aber weil seine Malereien der werdenden Weltstadt von aussen und von innen ein so persönlicher Abglanz des farbigen Lebens und der menschlichen Bewegung sind, so sind sie zugleich latente Kulturzeugnisse und etwas wie Sittenbilderschrift.

In dieser Doppelbedeutung lag die Mission von Lesser Urys junger Berliner Kunst.

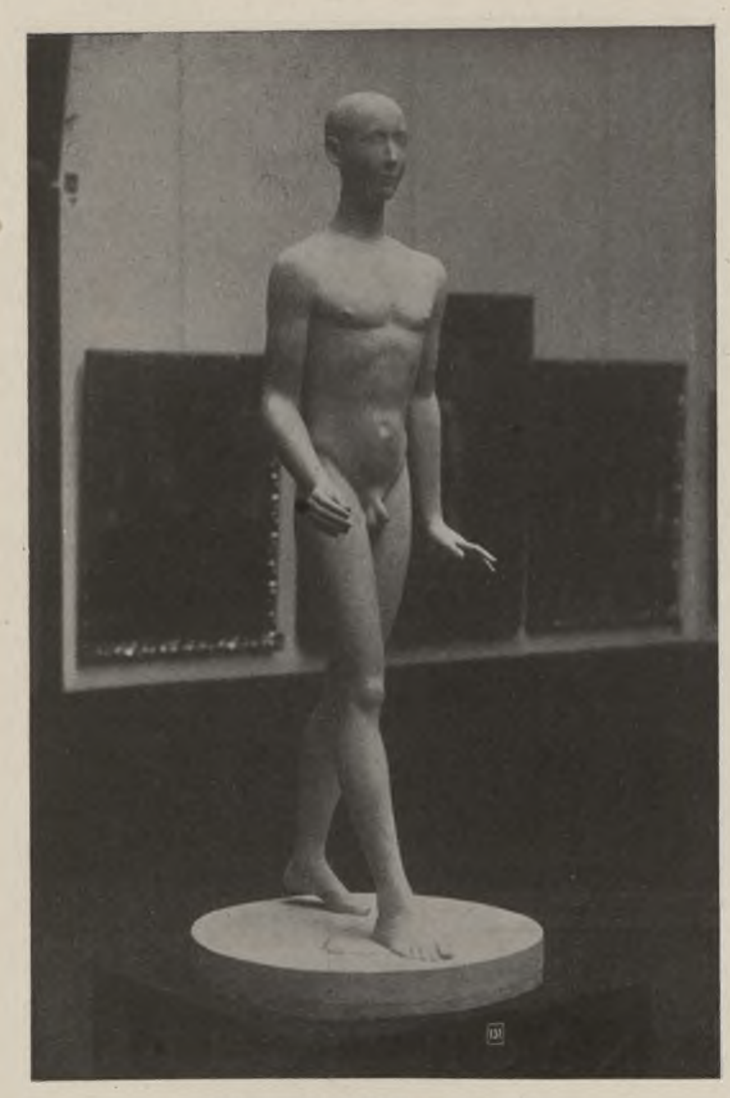
FRITZ BOEHLE †

Noch nicht 44 Jahre alt ist Fritz Boehle am 20. Oktober 1916 in Frankfurt a. M. gestorben. Mit ihm verlieren wir einen Künstler, der durch seine bisher der Mitwelt bekannten Werke einen grossen Ruf genoss, von dem wir aber noch Grösseres in der Zukunft erwarteten. Die Absonderlichkeiten, die er an den Tag legte, die Abgeschiedenheit, in der er lebte und das Einspinnen in die Zeit unserer Vorväter, haben eine ganze Legendenbildung hervorgerufen und in Frankfurt war er so etwas wie ein Nationalheiliger geworden. Diese ihm zur Heimat gewordene Stadt hatte ihm noch grosse Aufgaben gestellt, die Römerhallen sollte er mit Fresken schmücken und ein ehernes Standbild Kaiser Karls nach seinem Entwurf sollte die neue Kaiserbrücke zieren. Um all dies hat uns der unerbittliche Tod gebracht. Hoffentlich fallen diese grosse Aufgaben nicht einem geschmeidigen Kompromissler in den Schooss.

Nur wenige wussten, wie schwer leidend der Künstler seit einigen Jahren war, Krankheiten, die unbedingte Ruhe erfordern, vermochten nicht seinen Schaffensdrang zu zügeln, daher kam sein frühes Ende auch den Wissenden unerwartet. Das Gebäude auf dem Sachsenhauser Berg, einem sauber gehaltenen Gutshof gleichend, steht nun verwaist, nur angefüllt mit Werken seiner Hand, die er ängstlich hütete und die alle bisher kaum jemand gesehen. Es wird sich nun zeigen, ob der Künstler die in ihn gesetzten Hoffnungen zu erfüllen imstande war, oder ob er schon früher die Scheitelhöhe seines Könnens erreicht hatte.

In diesen Blättern wurde Oktober 1905 „Boehle als Graphiker" von Emil Heilbut gewürdigt; zu dieser Zeit konnte nur in ganz dunklen Worten von dem Maler und Bildhauer Boehle gesprochen werden, da nur einige Werke in Frankfurter Privatbesitz ein Dornröschen-Dasein führten. Da gelang es Direktor Swarzenski den Künstler Ende 1907 für eine Ausstellung in den Räumen des Städelschen Kunstinstituts zu gewinnen, die fünfundzwanzig Gemälde und die graphischen Werke vereinigte. Noch vor der Eröffnung der Ausstellung war der Ankauf sämtlicher ausgestellter, sich noch im Besitz des Künstlers befindlichen Gemälde für die kurz vorher gegründete Städtische Galerie beschlossen worden, in dieser Zeit und nachher wurde das graphische Werk in möglichster Vollständigkeit zusammengetragen. Die Ausstellung hat auch über Frankfurts Mauern hinaus die grösste Beachtung gefunden und Boehle wurde eine der grossen Hoffnungen deutscher Kunst. Noch war er von Vorbildern abhängig, altdeutsche und altitalienische Meister hat er aufgesogen und verarbeitet, von neueren wirkte besonders Marées auf ihn ein, dessen Werke und Bestrebungen ihm durch Pidoll und Hildebrand nahegebracht wurden; als rastlos Strebender war er berufen, uns noch sein Ureigenstes zu schenken.

Immer wieder ist es der Landmann, der Fischer, der



FRITZ HUF, SCHREITENDER JÜNGLING
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Mainschiffer und der Fuhrknecht, die sein Stoffgebiet fast ausschliesslich beherrschen, immer wieder ist es auch das Pferd, das er in seiner Arbeit belauscht und mit Pinsel, Radiernadel und Stift zur Anschauung bringt. Er lebt noch in der Zeit der unregulierten Ströme, an denen Leinreiter mit ihren schweren Pferden den Kähnen ihr Fortkommen ermöglichen, doch dann macht er auch erfolgreiche Ausflüge in das Gebiet der Heiligendarstellungen: die heiligen Georg, Hieronymus, Christophorus und Antonius der Einsiedler, sowie auch einige Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn entstehen um 1906; der heilige Antonius Erem. mit dem Schwein, dem er liebevoll über den Rücken fährt, ist ein anderer „Hieronymus im Gehäuse", versetzt in Tizianische Landschaft. Die in dieser Zeit entstandenen Gemälde und Zeichnungen erreichen bei äusserster Ökonomie der technischen Mittel, durch die Einordnung der Darstellung in den gegebenen Raum, das plastische Hervortreten der Hauptfiguren und die Simplizität und Zeitlosigkeit der Typen den Eindruck grösster Monumentalität. Der auch heute noch unausgegorenen Idee einer „Volkskunst" kam der Künstler in den Jahren 1908 und 1911 durch zwei Reihen Zeichnungen auf dem Stein entgegen, die bei ihrem billigen Preis leicht Eingang in das Deutsche Haus finden könnten, wenn nicht das Verstehen grosser und echter Kunst gar so schwer wäre.

Ausser den genannten Werken sah man wenig nach 1908 in der Öffentlichkeit, da der Künstler es immer verschmähte Kunstausstellungen zu beschicken, auch die von Frankfurt angekauften Gemälde sind jetzt ein verschlossen Gärtlein, sie harren ihrer Auferstehung in dem der Vollendung entgegen gehenden Anbau an das Städelsche Kunstinstitut. Sein graphisches Werk wird jetzt in der Frankfurter Sammlung gezeigt, ebenso in Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin, denen Hamburg und Dresden folgen werden. Rudolf Schrey

❦

EIN KRIEGERDENKMAL

In Schlesien soll ein Monumentaldenkmal zur Erinnerung an unsre Soldaten errichtet werden. Der Breslauer Generalanzeiger schreibt darüber: „Das riesenhafte Denkmal, als ein Seitenstück zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal gedacht, . . . soll auf der Kuppe des zum Zobtengebirge gehörenden Engelberges errichtet werden. Nach dem vom Architekten Max Heinrich in Berlin gefertigten Entwurf ist gedacht, den Engelberg in einem Viertel seines Bestandes in terrassenförmigen Gliederungen auszubrechen und über der dann in den massigen hohen Felswänden sich ergebenden architektonischen Basis soll eine gewaltige Kuppelhalle sich erheben, hinter der sich der prächtige Wald als Heldenhain breitet."

Der Architekt Max Heinrich in Berlin ist uns unbekannt. Aber das ist schliesslich gleichgültig. Nicht gleichgültig aber ist, dass ein Comité die Grossmannssucht hat, einen ganzen Berg umzubauen, damit wir noch so etwas wie das Leipziger Völkerschlachtdenkmal bekommen. Man soll unsre Berge zufrieden lassen. E. W.



ROBERT F. K. SCHOLTZ, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

AUKTIONSNACHRICHTEN

NEW YORK

Dem *Metropolitan-Museum* ist von Mr. George Backer die berühmte „Salome" von Regnault geschenkt worden.

Regnault ist ein geschickter Maler in der Art von Gustave Moreau und Alma Tadema. In Frankreich war er sehr berühmt, da er als junger Mann im Jahre 1871 in den Kämpfen vor Paris, bei Buzenval, gefallen ist. Der Louvre, der von ihm ein grosses gutes Reiterbildnis (1869) und einen schlechten orientalischen Henker (1870) besitzt, wollte im Jahre 1912 auf der Auktion Carcano die „Salome" gern erwerben und brachte 200000 Frank zusammen, musste aber hinter der New Yorker Firma Knoedler & Co. zurücktreten, die 480000 Frank dafür gab und von Baker jetzt rund eine halbe Million Frank wiederbekam. Die „Salome", 1870 in Rom gemalt, anderthalb Meter hoch und einen Meter breit, ist ein virtuoses, sehr übles Bild, das in der Figur auch noch eine fatale Ähnlichkeit mit Mädchengestalten von Eugen Blaas aufweist. Weshalb sich das Metropolitan-Museum dergleichen schenken lässt, bleibt unerfindlich

E. W.

Der bekannte Sammler Henry Frick, im Zivilberuf Eisenbahnkönig, hat aus der Sammlung Porges in Paris ein nicht ganz fertiges Bild von Rembrandt „Alte Frau, über einem Buche sinnend", um 1650 entstanden, um den Preis von einer Million Mark erworben. Damit besitzt er vier Gemälde von Rembrandt. Sein „Selbstbildnis mit dem Stock" von 1658 und sein Bildnis des Malers Jan van de Cappelle von 1648 vertraten schon in seiner Sammlung Rembrandts Reifestil auf das glänzendste. Altmans Ruhm lässt ihn offenbar nicht schlafen, seitdem dieser zwei später Rembrandts aus der Kann-Sammlung erwarb.

Die Gesamtsumme der von Frick im letzten Jahre gemachten Bilderankäufe beträgt fast zehn Millionen

Mark. Der letzte grosse Schlag war die Erwerbung der Wandgemälde Fragonards aus der Morgan-Sammlung, von denen das Metropolitan gehofft hatte, sie würden ihm aus der Erbschaftsmasse zufallen. E. W.

❀

Versteigerung der Gemäldesammlung Schmeil bei Paul Cassirer, am 17. Oktober.

Die Versteigerung dieser an Qualität ziemlich gemischten Sammlung brachte ein Gesamtresultat von rund einundeinviertel Million Mark, also etwas mehr als die vorgenommene Schätzung erwarten liess. An diesem Ergebnis waren die hohen Preise für gute Mittelware in höherem Maasse beteiligt als die Preise für einzelne hervorragende Stücke. Unter diesen stand ein Exemplar der „Konservenmacherinnen" von Liebermann an erster Stelle mit 61200 Mark, dann ein Leibl mit 41000 Mark, ein andrer mit 41500; einer wurde mit 23000 Mark zurückgekauft. Schuch war (relativ) nicht ganz so hoch, wie er vor vier Jahren gewesen wäre, Trübner normal, Corinth wesentlich höher als bei Stern. Dass die Courbets verhältnismässig billiger waren als sonst, hatte wohl keine nationalen Beweggründe, sondern lag daran, dass einige der Bilder nicht sehr schön waren. Haiders „neuer Stutzen" ging mit 23000 Mark, nicht zu hoch, an die Dresdener Galerie; eine Überraschung brachte Franz Eichhorst, dessen Spinnstube bis auf 10200 stieg. Böcklins Susanna erzielte immerhin 20400 Mark, Spitzweg war sehr teuer, ebenso Friedrich Stahl, dessen süsslicher Archaismus in einem Falle mit 7200 Mark bewertet wurde, was aber immer noch nicht seine Preise von der Separatausstellung im Münchener Glaspalast erreichte, wo ja jedes Bild verkauft wurde. Habermann hatte Mühe, sich zu behaupten, Albert von Keller war normal, Zügel mit einem grossen Bilde, für das 17000 Mark bezahlt wurden, recht hoch.

Galerien kauften wenig, Händler sehr viel. Wer bisher der Meinung war, die deutsche Malerei sei durch die Liebe zu den Franzosen herabgewertet, wird ja nun wohl beruhigt sein. Man konnte die Erfahrung machen, dass auch, wer nicht besonders gewählt sammelt, mit deutschen Bildern immer noch ganz vorteilhaft fährt.

Der Katalog war nicht gut gemacht. Die Abbildungen sind zum Teil recht unzulänglich, und das Vorwort mit seinem panegyrischen Ton sowohl wie die Bilderbeschreibungen mit ihrer wahllos lobenden Tendenz stehen nicht auf der Höhe, die man gewohnt ist.

Hier die Hauptresultate in Mark, ohne die zehn Prozent Aufgeld.

1. Boecklin, Susanna: 20400. — 3. Corinth, Alte Bäuerin: 4200. — 4. derselbe, Frau im Grünen: 6900. — 5. Courbet, Waldweg: 1200. — 6. derselbe, Frau mit Handschuh: 10000. — 7. derselbe, Tal mit Rehen: 15000. — 8. derselbe, Guits Noir: 15500. — 9. Defregger, Heimkehr des Siegers: 6500. — 10. Diez, Pick-Nick: 13500. — 11. derselbe, Heiliger Martin: 5200. — 12. derselbe, Aus napoleonischer Zeit: 7200. — 16. Eichhorst, Schwälmer Spinnstube: 10200. — 27. Gysis, Am Krankenbett: 3000. — 28. Habermann, Selbstbildnis: 6000. — 29. derselbe, Herbstlodern: 4400. — 30. derselbe, Das Schweigen: 2150. — 31. derselbe, Damenbildnis: 5200. — 32. derselbe, Damenbildnis: 2200. — 33. derselbe, Reue: 2700. — 35. Hagemeister, Birkenwald: 9200. — 37. derselbe, bewegtes Meer: 2650. — 39. Haider, Der neue Stutzen: 23000. — 43. Hodler, Mont Salève: 12100. — 44. derselbe, Spanische Landschaft: 7500. — 45. derselbe, Thuner See: 8100. — 47. Israels, Fischerhütte: 5100. — 50. Keller, Frauenbad: 5500. — 51. derselbe, Am Feuer: 3100. — 52. derselbe, Es ist vollbracht: 2700. — 54. Kuehl, Franziskanerkirche: 5000. — 57. derselbe, Diener als Mäzen: 5500. — 60. Leibl, Reindl: 41500. — 61. derselbe, Frau Rieder: 41000. — 62. derselbe, Der junge Reindl: 30800. — 63. derselbe, Kopf einer Bäuerin: 23000. — 64. derselbe, Maler Bodenstein: 23000. — 65. Leibl-Sperl, Abendfrieden: 6300. — 66. Leibl, Knabenbildnis, Zeichnung: 8300. — 67. derselbe, Jäger, Zeichnung: 8000. — 68. derselbe, Frau Reindl, Zeichnung: 3000. — 69. Leipold, Ahasver des Meeres: 5700. — 75. Leistikow, Eifellandschaft: 5700. — 78. Liebermann, Konservenmacherinnen: 61200. — 79. derselbe, Dorfteich: 27800. — 80. derselbe, Noordwijk binnen: 15100. — 87. Mayr-Graz, Frauenkopf: 3900. — 89. Munkacsy, Heuernte: 21200. — 95. Rousseau, Motiv bei Granville: 5300. — 96. Schleich, Sommer: 4300. — 97. Schoenleber, Hafen: 3400. — 98. Schuch, Matteo-Stilleben: 40000. — 99. derselbe, Melone: 23300. — 100. derselbe, Spargel: 17500. — 101. derselbe, Azaleen: 17800. — 102. derselbe, Olevano: 15100. — 103. derselbe, Ferch: 8500. — 104. Segantini, Ruhe im Schatten: 28000. — 105. derselbe, Herde: 14000. — 107—113. Spitzweg: 19500. — 10000. — 10800. — 5600. — 12000. — 7000. — 8100. — 8100. — 118. Staebli, Sturm: 5900. — 123. Sterl, Steinbruch: 2000. — 125. Stuck, Nymphe und Kentaur: 8200. — 126. Thoma, Landschaft: 20500. — 127. derselbe, Unter der Tür: 9000. — 128. Trübner, Stilleben: 21500. — 129. derselbe, Stillvergnügt: 14000. — 130. derselbe, bei Heidelberg: 8350. — 131. derselbe, Schloss Lichtenberg: 15000. — 132. derselbe, Ameronger: 4500. — 133. Uhde, Damenbildnis: 12100. — 134. derselbe, Christus: 6300. — 135. derselbe, Abendläuten: 8500. — 137. Welti, Frühmesse: 4000. — 142. K. G. E. Zimmermann, Lustiges Lied: 4900. — 144. Zügel, Schwere Arbeit: 17000. E. W.

❀

Gemäldeauktion moderner Meister, aus den Nachlässen Friedmann und Behmer, bei Lepke, 10. Oktober.

In dieser ziemlich bunt zusammengewürfelten Auktion kamen auch einige Werke guter Meister unter den Hammer, die zum Teil recht ansehnliche Preise erzielten. Wir verzeichnen hier die wichtigsten Resultate:

23. Eduard von Gebhardt: Figur aus der Bergpredigt: 3000 Mk. 12. Wilhelm Trübner, Männliches Bildnis von 1871: 9000 Mk. — 24. Wilhelm Trübner, Damenbildnis (aus der harten Periode): 8000 Mk. — 25. Landschaft (Waldweg am See): 6300 Mk. — 16. Heinrich von Zügel, Auf der Weide: 2600 Mk. — 17. Hugo von Habermann, Modell (1909): 6500 Mk. — 27. Hugo von Habermann, Damenporträt: 3100 Mk. — 19. Gustave Courbet, Hochgebirgstal, 6500 Mk. — 26. Gustave Courbet, Küste von Etretat: 10000 Mk. — 32. Leopold Graf Kalckreuth, Kinderszene: 2610 Mk. — 44. Ferdinand Hodler, Weibliches Bildnis (1895): 2450 Mk. — 45. derselbe, Hügellandschaft (1910): 3130 Mk. — 46. derselbe, Alpenlandschaft (1910): 5120 Mk. — 74. Menzel, Bleistiftzeichnung eines jungen Mannes (1892): 1230 Mk. — 75. Max Slevogt, Tiroler Bauernknabe (1887), 27:18 cm: 450 Mk. — 102. Max Klinger, Porträtstudie, Zeichnung: 405 Mk. — 113. Hans Thoma, Walpurgisnacht, Aquarell: 1550 Mk. — 114. Franz von Lenbach, Mädchenkopf, Pastell: 1600 Mk. — 913. Leistikow, Südliche Landschaft, Pastell: 1300 Mk. — 124. Verbroeckhoven, Schafstall: 7300 Mk. — 136. Gotthard Kühl, Mutter und Kind: 2000 Mk. — 147. Lovis Corinth, Weibliche Halbfigur: 2600 Mk. — 138. A. von Keller, Mädchenkopf: 1400 Mk. — 139. Stuck, Odaliske: 3050 M.

Landschaften von Ulrich Hübner brachten zwischen 800 und 2000 Mk., ein Oswald Achenbach 3000 Mk. und eine Dekoration von Makart 3600 Mk. Ein grosses Pastell von Max Liebermann, Schafhirt mit Herde (Nr. 21) 55:73 cm, um 1890 entstanden, wurde mit 6000 Mk. bezahlt. E. W.

❋

Nachlass des Freiherrn von Mecklenburg, Auktion, bei Lepke.

Der Gesamterlös dieser aus 1439 Nummern bestehenden Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände betrug 192392 Mk.

❋

Versteigerung moderner Graphik bei Max Perl, Berlin, 18.—20. Oktober.

Wir notieren einige Preise: Slevogt, Lederstrumpf: 1110 Mk. — Slevogt, Schwarze Szenen: 455 Mk. — Slevogt, Unveröffentlichte Federzeichnung zum Ali Baba: 455 Mk. — Renoir, Badende Mädchen, Radierung: 80 Mk. — Renoir, Mädchenakt, sitzend, ein wundervoller Druck in bläulichem Silberton: 60 Mk. — Toulouse-Lautrec, Folge von elf Farbenlithographien „Elles“: 1560 Mk. — Derselbe, May Belfort: 200 Mk. — Derselbe, Mlle. Lender (das Blatt, das seinerzeit im „Pan“ erschien): 80 Mk. — Stauffer-Bern, Peter Halm: 140 Mk. — Albert Welti, Sintflut: 190 Mk. — Albert Welti, Walpurgisnacht: 350 Mk. — Spitzweg, Die Abreise (Bleistiftzeichnung): 200 Mk. — Derselbe, sechsundzwanzig Pausezeichnungen für die „Fliegenden Blätter“: 410 Mk. —
E. W.

❋

Vom Londoner Kunstmarkt

In der italienischen Zeitschrift „Marzocco“ werden einige interessante Auktionsergebnisse mitgeteilt: Thomas Lawrence, Männerbildnis: 1500 Mark; Joshua Reynolds, Bildnis Lord Anson: 2700 Mark; Raeburn, Bildnis William Harry Kers: 4250 Mark; Frans Hals, Junge mit Pfeife: 12700 Mark; Frans Hals, Professor Johann Hoornbeek: 2150 Mark; J. v. Ruisdael, Gebirgslandschaft (aus der Sammlung des Duke of Sommerset): 14700 Mark; Greuze, Mädchenkopf: 2500 Mark.

Da uns ein Katalog und ein eigener Bericht nicht vorliegen, wissen wir nicht, um was für Bilder es sich handelt und ob die Preise wirklich zutreffen. Thun sie es und waren die Bilder echt, so ist damit ein ganz ausserordentlicher Preissturz bezeichnet, an dem dann wohl nicht nur die allgemeine Finanzlage Englands als vielmehr das Ausbleiben der Ausländer, besonders der Amerikaner, die Schuld tragen dürfte. Denn bei dem in England vor dem Kriege vorgenommenen Besitzwechsel von Kunstwerken blieben die Objekte nur sehr selten im Lande. England war eins der thätigsten Exportländer für alte Kunst geworden. E. W.

❋

Versteigerung moderner Graphik bei Prestel Frankfurt a. M. 10. Oktober u. ff.

Fritz Boehle, Ritter am Quell 420 Mk. — Geigender Einsiedler (verworfene Platte) 800 Mk. — Kuhhandel 800 Mk. Zeichnungen von Wilhelm Busch 200, 82, 62, 160, 85, 330 Mk. u. s. w. Eine Folge von vierundzwanzig Federzeichnungen von Wilhelm Busch brachte 1250 Mk. Corinth, Bogenschütze, Probedruck 125 Mk. Corot, Umgebung von Rom, 540 Mk. — andere Blätter Corots brachten 120, 320, 480, 105, 355, 115, 120, 275, 145 Mk. Willi Geiger, Radierfolgen, durchschnittlich 100 Mk. O. Greiner „Vom Weibe“, fünf Blätter, 2650 Mk. Kalckreuth, Zeichnungen, durchschnittlich 115 Mk. Verschiedene Blätterfolgen von Max Klinger wurden bezahlt mit 1000, 1100, 650, 250, 1600, 500, 193, 1800, 1950, 3600, 3300, 2900 Mk. Zwei Zeichnungen von M. Liebermann: 2800 und 445 Mk. Einzelne Drucke von Mesdag 185 und 230 Mk., von Munch 350, 185, 280 Mk. Slevogt, Schwarze Szenen, 430 Mk. Stauffer-Bern, Menzel, Zwischenzustand 960 Mk., dritter Zustand 760 Mk., Gustav Freytag, dritter Zustand 520 Mk. Whistler, Musikzimmer, 180 Mk. E. W.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, „HUSARENGLAUBE“
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER“

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Expressionismus von Hermann Bahr, Delphin-Verlag, München 1916.

Das Ende des Impressionismus von Max Picard, München, Piper & Co., 1916.

Hermann Bahr hat es nicht lassen können, ein Buch über den Expressionismus zu schreiben und, mit prophetischer Gebärde, dem Impressionismus ein Grablied zu singen. Sein Buch ist, wie alles von ihm, geistreich geschrieben: es ist voller Detailschönheiten und litterarisch bis ins letzte Wort. Es wird darin einmal mehr bewiesen, dass wenige sich mit so viel Esprit zu irren verstehen wie Bahr. Ein kluges Buch; doch wäre es besser nicht geschrieben worden. Denn es schadet der Kunst, weil die Betrachtungsweise im Kern falsch ist. Es ist voller Selbsttäuschungen. Wenn Bahr bekennt, der Impressionismus sei recht eigentlich die seiner Natur gemässe Kunstform, und wenn er trotzdem als Apostat zum Expressionismus übergeht, so muss man ihn gegen sich selbst in Schutz nehmen: er ist nie Impressionist, ihm ist der Impressionismus nie eine Weltanschauung gewesen. Er ist dem Impressionismus nicht näher als Klimt, Koloman Moser oder andere kunstgewerblich heitere Talente Wiens es sind. Hätte er sein Welterlebnis in den Bildern der grossen Impressionisten wiedergefunden, so käme sein Buch ja einem Selbstmord gleich; er würde dann thun, was der von ihm unerträglich oft zitierte Goethe zu thun riet, er würde „mit Bewusstsein auf einer bestimmten Stufe stehen bleiben“. Bahr gehört aber zu jenen, die unter allen Umständen jung bleiben wollen; er versteht es nicht, charaktervoll zu altern. Sonst würde er, in seinem dreiundfünfzigsten Jahr, in der Kunst von Persönlichkeiten und von Werken, nicht aber von Prinzipien, von Ismen sprechen. Bahr geht sogar so weit — indem er ein Wort des der bildenden Kunst recht fremd gegenüberstehenden Nietzsche als Schild vor sich hält —, zu sagen, auf den einzelnen Künstler käme es gar nicht an, noch weniger auf ein einzelnes Kunstwerk. Das ist falsch: gerade auf das einzelne Kunstwerk kommt es an, auf das Können, auf die Gestaltungskraft; das grosse Wollen, das sich nur ganz ungefähr ausdrücken kann, ist Sache von Unmündigen, nicht von Männern. Wer über Kunst spricht, kann gar nicht bestimmt genug sein. Auch dafür giebt es herzhafte Zitate bei Goethe. Siehe die „Propyläen“. Bezeichnend für Bahr ist es, dass sich unter den bei der Arbeit benutzten, im Litteraturverzeichnis genannten Büchern nicht ein einziges Künstlerbuch befindet. Kein Wort aus dem Atelier wird laut. Nur so konnte Bahr dazu kommen, das Modewort sich zu eigen zu machen, der Impressionismus (das heisst also das, was Manet, Renoir, Cézanne und andere gemacht haben) hätte nur das Äussere gemalt. „Was ist Beschauen ohne Denken?“ fragt Bahr mit Goethe. Und er antwortet: „Impressionismus“. Und er sagt weiter: „Impressionismus, das ist der Abfall des Menschen vom Geiste, Impressionist ist der zum Grammophon der



LEOPOLD VON KALCKREUTH, DIE VERLASSENE
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER"

äusseren Welt erniedrigte Mensch." Und doch hat Bahr sich, nach eigenem Geständnis, einst für den Impressionismus wie „für sein eigenes Leben" geschlagen? Er hat sich also für Gedankenlosigkeit, Geistlosigkeit und leere Imitationssucht geschlagen? Wie soll der Leser es da ernst nehmen, wenn er sich jetzt für den Expressionismus schlägt! In Wahrheit war weder dort, noch ist hier ein rechter Kampf und eine tiefe Überzeugung. Niemals hat Bahr die Bilder der grossen Impressionisten recht erlebt, nie hat er die dem Deutschen so schwere Kunst des Sehens unter Not und Sorge gelernt. Darum mag er blenden, dauernd überzeugen wird sein Buch nicht.

Auch nicht mit dem, was er vorbringt, um Expressionismus, Kubismus und leider! auch Futurismus zu erklären. Er spricht zu dem Zwecke vom „inneren Sehen", vom „Auge des Geistes", und bringt eine Reihe höchst interessanter Zitate aus den Schriften Goethes und Johannes Müllers bei. Das, worauf er sich beruft, hat aber mit Malerei schlechterdings nichts zu thun; es hat noch weniger damit zu thun wie der Traum mit der Poesie. Rembrandt mit nahezu unkontrollierbaren Reizbildern der Netzhaut in Verbindung zu bringen und damit auch die futuristischen Begriffskünste zu rechtfertigen, ist Unfug. Bahr benutzt das Wort Vision. Mit Unrecht, denn nichts setzt so starkes Wirklichkeitsgefühl, so grosse Kraft des Kausalitätssinnes und eine solche Fähigkeit, Extrakte zu gewinnen, voraus, wie das Kunstwerk, in dem wirklich eine Vision verkörpert ist. Es ist ja aber immer so: im Notfalle muss in der Beweisführung das Unbewusste aushelfen; und was sich vom Handwerk, von der Form aus nicht rechtfertigen lässt, das wird durch das Wort „Stil" gedeckt. Bahr giebt ein wahres Geprassel von Goethezitaten, um seine Anschauungen zu stützen. Sie beweisen aber nicht mehr, als Goethezitate in ihrer allseitigen Anwendbarkeit gemeinhin beweisen. –

Dasselbe Ziel, den Impressionismus zu vernichten, hat das zweite Buch. Nur beschränkt Picard sich mehr als Bahr, er lässt die Frage der Nachfolge offen; es dämmert ihm, dass die sogenannten Expressionisten und Kubisten eigentlich nichts sind als Vertreter eines dekorativ oder gar kunstgewerblich werdenden Impressionismus. Das Buch besteht aus numerierten Aphorismen. Aphoristisch zu schreiben, ist eine bequeme Art, ein schwieriges Problem mit scheinbarem Tiefsinn zu behandeln und dem schlüssigen Beweis doch auszuweichen. Der Verleger hat dem blutroten Band eine Leibbinde umgelegt, worauf diese lapidaren Sätze zu lesen sind: „Das Buch deutet den Impressionismus als die Ausdrucksform der Glaubenslosigkeit. So wird es zu einer Auseinandersetzung nicht mit dem Impressionismus, sondern mit dem glaubenslosen Menschen selber." Als Motto liest man den Spruch aus der Offenbarung des Johannes, dass die Lauen ausgespien werden sollen. Die Lauen, das sind Künstler wie Manet, Renoir, Cézanne und doch auch wie Leibl, Trübner, Liebermann und andere. Was soll das nun heissen? Ist das Wort vom Glauben kirchlich, dogmatisch, ist es sozial gemeint, so lehrt doch ein Blick auf die Kunstgeschichte, dass jeder grosse Künstler als mehr oder weniger glaubenslos in diesem Sinne bezeichnet werden muss; ist aber eine undogmatische Frömmigkeit gemeint, die sich unmittelbar an Gott — in seinen Werken — wendet, so gab es von je wiederum keinen bedeutenden Künstler, der diese Frömmigkeit nicht in hohem Maasse gehabt hätte. Es kann der Impressionismus sehr wohl auch als Weltanschauungsfrage behandelt werden; aber nur von einem, der ihn selbst wie ein Schicksal erlebt hat. Wo ist denn bessere Gläubigkeit: bei dem Jüngling, der fix und fertig mit der Illusion einer neuen religiösen Synthese ins Leben tritt, oder bei jenen Künstlern, die von ihrer Zeit vor eine angeblich nur mechanistisch zu erklärende Welt gestellt wurden, deren Erbteil eine kalte Lebensverzweiflung war und die aus dem grossen Erschrecken ein neues Ideal, eine neue, beglückende Sehform, eine neue Schönheit gewonnen haben? Möge doch der Geist des Lebens unsern Künstlern immer so viel schöpferische Glaubenskraft verleihen, wie die Impressionisten entwickelt haben! Das neue Geschlecht soll erst beweisen, dass es die Welt selbständig erleben und das Erlebnis dann in schöne Form verwandeln kann.

Die junge Generation will das in den letzten Jahrzehnten Geschaffene überwinden. Das ist ein edler Ehrgeiz, wenn es durch Thaten von selbst geschieht. Vorläufig aber sollen Worte und Begriffe dazu dienen. Max Picard beginnt sein Buch mit diesen Worten: „Theoretisieren heisst, die Erscheinungen weniger

wichtig nehmen als ihren Sinn. Über den Impressionismus theoretisieren muss auch heissen: die Erscheinung weniger wichtig nehmen als ihren Sinn. Das aber ist: den Impressionismus überwinden." Nach diesem Anfang möchte man das Buch gleich in den Papierkorb werfen. Aber es ist, leider, typisch; es spricht die Ansichten vieler aus. Es berührt sich eng mit dem Buch Hermann Bahrs, es ist, neben vielen anderen Fahnen, eine Flagge der Zeit.

Von den grossen Franzosen ist im letzten halben Jahrhundert eine Malerei geschaffen worden, die die der Engländer des achtzehnten Jahrhunderts weit hinter sich lässt, die der alten holländischen Malerei dem Niveau nach ebenbürtig ist, es haben die Deutschen in eben dieser Zeit die ersten wahrhaft guten und selbständigen Maler seit Dürer und Holbein wieder hervorgebracht und eine nationale Kunst mit klassischen Zügen geschaffen: ein neues Nazarenergeschlecht aber ruft schon wieder nach dem Scheiterhaufen. Im Namen der heiligen Synthese.

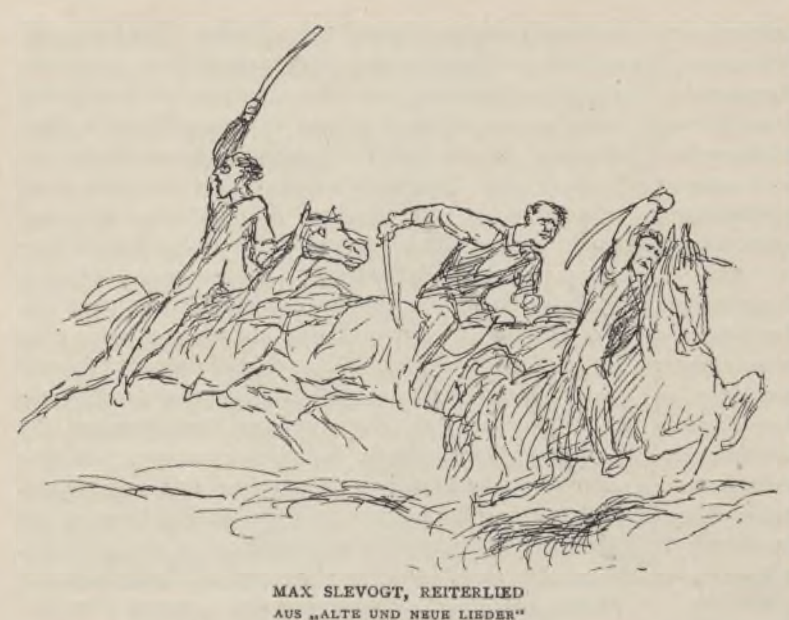
Es ist – zum Katholischwerden. Das Konvertieren wird denn auch wohl nicht lange ausbleiben.

Die Phantasie in der Malerei von Max Liebermann. Bei Bruno Cassirer, Berlin 1916.

Als die meisten der in diesem Buch zu einem organischen Ganzen vereinigten Aufsätze über die Phantasie, über Empfindung und Erfindung oder über Phantasie und Technik in der Malerei in „Kunst und Künstler" erschienen, musste ich von Lesern oft den Einwand hören, Liebermann möge schreiben worüber er wolle, es käme eigentlich immer dasselbe dabei heraus. Dieser Einwand ist das beste Lob, das man dem Buche sagen kann. Denn es wird darin festgestellt, dass Liebermanns schriftliche Äusserungen aus einem Müssen kommen, dass es ein Wille ist, der sich in seinen Schriften äussert, dass nicht gelehrtenhafte Objektivität spricht, sondern der schöpferische Subjektivismus des gestaltenden Künstlers und dass den Aufzeichnungen innere Notwendigkeit zugrunde liegt. Dieses Buch, wie es sich aus Betrachtungen, die alle dieselbe Tendenz verfolgen, gerundet hat, ist eines jener verhältnismässig wenigen Künstlerbücher, die Programme bedeuten, weil sie Lebens- und Arbeitsbekenntnisse schöpferischer Talente sind, weil sie die praktische Arbeit des Künstlers ergänzen und in einem Punkte erst vollenden. Das Buch hat für die Malerei dieselbe Bedeutung, die Adolf Hildebrands „Problem der Form" für die Plastik gehabt hat; es steht wegweisend da. Wer in diesem Buch eine erschöpfende Definition dessen sucht, was wir Phantasie nennen, kommt nicht auf seine Kosten. Das Buch will als Bekenntnis genommen sein: zuerst als Bekenntnis eines einzelnen Künstlers, weiterhin aber auch als Bekenntnis einer ganzen Schule der neuen deutschen Malerei. Der Einwand, den die Aufsätze zumeist begegnen, ist der der Einseitigkeit. Er liegt zu nahe, als dass die Kritik nicht schnell danach greifen sollte. Aber es ist schade, dass wir in unserer Kunstlitteratur nicht reicher sind an Einseitigkeiten von solcher Qualität. Denn in den heftigen, ja fanatischen Überzeugungen von Persönlichkeiten, die, weil sie Künstler sind, den „einseitigen Strom aller Kräfte" haben, liegen Keime wichtigerer Erkenntnisse, liegen embryonisch weit umfassendere objektive Wahrheiten als in den meisten Betrachtungen, die vor lauter Gerechtigkeit das Wichtigste vergessen, was dem Menschen überhaupt gegeben ist: den Willen. Liebermanns Betrachtungen über die Phantasie in der Malerei sind gewiss in keinem Punkte abschliessend, aber sie sind, was viel besser ist, im höchsten Maasse fruchtbar. Sie zwingen den Leser zu Entscheidungen. Daran hat nicht wenig auch die geistreiche Darstellungsform Anteil, die sich gern in Paradoxen bewegt. Liebermann schreibt mit einer Gewandtheit, wie ein Franzose, er versteht es, schwierige abstrakte Dinge durch Bilder und Gleichnisse anschaulich und greifbar zu machen, er nimmt dem Thema seine philosophische Schwere und Verwickeltheit, indem er aus der Praxis des Malers, aus der Erfahrung des Ateliers, aus der Sinnlichkeit des Anschauungsmenschen heraus spricht. Seine Fähigkeit, das Theoretische sogar amüsant darzustellen, streift hier und dort den Feuilletonistenstil. Er schreibt wie er zeichnet und radiert, auch hier ist er mit der „Kunst wegzulassen" vertraut und durch Andeutungen so zu wirken, als hätte er vollständige Umrisse gegeben. Anders wäre es auch nicht möglich gewesen, die verwickelte Materie in jener Kürze zu behandeln, die dem beschäftigten Künstler geboten war. Die wichtigsten Hinweise auf alte Meister mussten oft in wenigen Zeilen abgemacht werden. Dieses ist nun aber das Schönste mit in dem nur 63 Seiten starken Buch: wie Liebermanns Worte nicht nur ein helles Licht auf das Wesen der modernen Kunst werfen, sondern auf das Wesen der Malerei überhaupt. Mit der grössten Unbefangenheit sind die alten Meister behandelt als seien es Zeitgenossen. In dem Klassischen ist das Moderne, das heisst, oder darf nur heissen: das ewig Lebendige, das immer wieder Aktuelle aufgesucht worden und in dem Modernen ist das Klassische, das Bleibende im Wechsel der Schulen und Moden gemeint. Es giebt wenige Künstler, die die Kunst so sehr als eine



LEOPOLD VON KALCKREUTH, DER ALTE REITER UND SEIN MANTEL
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER"



MAX SLEVOGT, REITERLIED
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER"

über Raum und Zeit erhabene einheitliche Kraft empfinden. Und doch ist nichts stärker bei Liebermann ausgeprägt, als das Bedürfnis nach reinlicher Scheidung der Kunstformen und Darstellungsmittel. Immer wenn sich der den Deutschen eigentümliche Trieb regt, Grenzen zu verwischen und zu überschreiten, Wirkungen unklar zu vermischen und vom Gesamtkunstwerk zu träumen, wird diese klare, gesunde, in ihrer Selbstbeschränkung so „phantasievolle" Schrift ihre Mission aufs neue zu erfüllen haben. Auch sie ist vom Stamme des „Laokoon"; auch in Liebermann ist etwas vom Geiste Lessings, wenn auch hundertundfünfzig Jahre zwischen beiden liegen. Gemeinsam ist beiden das Bedürfnis nach Reinlichkeit im Verkehr mit der Kunst, nach Klarheit und Bestimmtheit. Die Technik des Denkens, so möchte man sagen, hat auch bei Liebermann etwas Lauteres, etwas Moralisches – trotz aller geistreichen Gewandtheit. Er hat die rechte Phantasie des Denkens, denn auch denkend empfängt er „vom Objekt das Gesetz". Das ist es, was dem schmalen Büchlein Züge des Klassischen giebt, was die Gelegenheitsarbeit dem Bestande der deutschen Kunstlitteratur fest einfügen wird.

Eine Analyse des Inhalts im einzelnen würde zu weit führen, sie ist an dieser Stelle auch nicht notwendig, da die Leser mit Liebermanns Gedanken seit langem vertraut sind. Es bleibt nur noch zu sagen, dass den Umschlagdeckel eine schöne Zeichnung Liebermanns ziert und dass das Buch mit der vortrefflichen „Kunst- und Künstler"- Type auf schönem Papier gedruckt worden ist.

Von Eyck bis Bruegel von Max J. Friedländer. Verlag Julius Bard.

Wenn man zu der Denkart des Künstlerbuches von Liebermann den Gegenpol suchte, so könnte man ihn nicht deutlicher bezeichnen, als mit Hilfe dieses neuen Werkes, das der Kunsthistoriker Friedländer uns geschenkt hat. In allem ist diese schöne Arbeit das Gegenteil; sie ist ebenso tendenzvoll objektiv wie Liebermanns Buch subjektiv ist. Liebermanns Material ist er selbst, ist sein Künstlerempfinden, ist seine Persönlichkeit, er braucht als Medium sich selbst, um in den Kern der Sache zu kommen. Friedländers Mittel zum Zweck ist sein Wissen, ist seine kritische Einsicht, und er drängt mit höchster Anstrengung seine Subjektivität zurück, er macht sich mit einer Art von heroischer Entsagung unpersönlich, um von der andern Seite zum Kern der Dinge, zur „Wahrheit" zu kommen. In der „Wahrheit", im Zentrum aber begegnen sich die gegensätzlichen Naturen und Denkweisen doch. Er ist ebenso rein als Gelehrtentypus, wie Liebermann als Typus eines modernen Künstlers. Friedländers Untersuchungen der niederländischen Kunst und ihrer Hauptkünstler erscheinen von aussen gesehen eiskalt, sie muten exakt an wie wohlgelöste mathematische Gleichungen. Aber es scheint nur so. Unter der Oberfläche arbeitet eine wahre Leidenschaft für die Kunst und eine Liebe, die sich schamhaft hinter den Gegenständen der Forschung verbirgt. Wenn aus dem Subjektivismus des Künstlers Liebermann auf einem gewissen Punkt die freie Objektivität hervorbricht, so verbirgt sich in der Tiefe, unter der klassischen Sachlichkeit des Kunstgelehrten Friedländer das Persönliche mit allen seinen Instinkten und Willenstrieben. Und wenn dort durch die Betonung des Ich etwas Endgültiges erreicht worden ist, so ist es hier geschehen durch die Betonung der Sache. Beide Schriftsteller sind ihrer Natur gefolgt und beide haben das Vorzügliche geleistet, weil sie im Höchsten konsequent waren.

Wer zu lesen weiss, wird in Friedländers Einleitung zu seinen Aufsätzen ein Bekenntnis zur Kunst finden, das etwas Ergreifendes hat, so kühl der Ton der Rede klingt. Auch dieser Gelehrte, der die Werkzeuge des Kunsthistorikers handhabt wie wenige, kommt zu dem Endresultat, dass das Entscheidende in der Kunstbetrachtung und bei der Bestimmung, der Zuschreibung zweifelhafter Kunstwerke das Talent sei, dass das Qualitätsurteil nicht geübt werden kann, ohne die sich jeder Definition entziehende Intuition, dass auch in der Kunstgeschichte — um mit einem Wort Goethes zu reden — nur der Geist ein Recht hat zu analysieren, der einer Synthese fähig ist. Friedländer wendet sich gegen die trockene Art der Beweisführung, wie viele Kunsthistoriker sie allein gutheissen und betont, dass die Erkenntnis den Genuss am Kunstwerk nicht entbehren kann. Aber er tritt dabei — und das ist seine Kraft — nie aus

seiner Strenge heraus, er lässt sich nie gehen und sagt kein Wort mehr als unumgänglich nötig ist. Seine Wortknappheit geht bis zur Wortkargheit. Und da hat es dann etwas Bewegendes, wenn dieser gegen sich selbst harte Gelehrte vor einem grossen Kunstwerk in Wallung gerät. Er findet dann Worte, die zugleich erschöpfend, die lapidar sind und in denen es doch auch melodisch, wie von verhaltener Leidenschaft klingt.

Das Buch beginnt mit einem Aufsatz über die „Kunstgeographie der Niederlande“, den die Leser aus diesen Heften kennen (Jahrgang XIII, Seite 72), es bringt dann Einzelstudien über Jan van Eyck, van der Weyden, Dirk Bouts, van der Goes, Memling, Gerard David, Geertgen tot St. Jons, Hieronymus Bosch, Quentin Massys, de Patinier, Joos van Cleve, Jan Provost, Jan Gossaert, Jan Joest, Jan Mostaert, Lucas van Leyden, Peter Bruegel und giebt am Ende Verzeichnisse der Gemälde aller dieser Maler. Über den rein wissenschaftlichen Wert des Buches steht mir ein Urteil nicht zu, es wird von anderen gefällt werden; doch zweifle ich nicht, dass die meisten der Friedländerschen Feststellungen als endgültig „richtig“ von der Kunstwissenschaft aufgenommen werden. Aber das Buch ist eben nicht nur ein Geschenk für den Gelehrten, es ist auch eines für den Kunstfreund, es ist geeignet, auch den gebildeten Laien zu entzücken durch die Knappheit, womit komplizierte Beweisführungen zusammengefasst sind, durch die Klarheit und Durchsichtigkeit des Denkens und der Sprache, durch die Lauterkeit der Methode. Es ist keine Verschwommenheit in dem Buch, alles ist von höchster Bestimmtheit; es ist das Werk eines ungewöhnlichen, ganz reif gewordenen Wissens und einer Einsicht, die mit einer alten, fremden Kunstwelt zu spielen wagen kann, wie der Künstler in bedeutender Weise mit der Natur spielt. Eine solche Arbeit erzeugt beim Lesen höchsten Respekt, weil klassische Gelehrtentugenden sichtbar werden, weil die Mühe und Arbeit eines streng systematisierten Lebens darin sind und weil alles doch auch wieder mühelos erscheint. Mühelos erscheint das Wissen aber, weil Friedländer nicht nur ein strenger Gelehrter, sondern auch eine intuitive Natur, ein lebendiges Talent ist, weil ihm Sinn für Qualität angeboren ist.



MAX SLEVOGT, WALDABENTEUER
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER“

Gedruckt ist das Buch würdig, ohne dass aber jenes Letzte an Geschmack dafür aufgewandt worden wäre, das es so sehr verdient hätte. Unter den Abbildungen überraschen einige Wiedergaben fast unbekannter Bilder.

1. Die wunderlichen Abenteuer des Blaise Gaulard, mit den Handzeichnungen von Chodowiecki. Herausgegeben von Hans Th. Kroeber. Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1915.

2. Christian Fürchtegott Gellert: Fabeln und Erzählungen. Jubiläumsausgabe mit Abbildungen der Kupfer von Daniel Chodowiecki, besorgt von Hans Th. Kroeber. Verlag von Gustav Kiepenheuer, Weimar 1915.

3. Dantes Göttliche Komödie, übertragen von Philalethes. I. Die Hölle. Fünfter Hyperiondruck. München, Hans von Weber Verlag, 1914.

4. Aus dem Leben eines Taugenichts von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Sechster Hyperiondruck. Mit Originallithographien von Emil Preetorius. München, Hans von Weber, Verlag, 1914.

5. Jakob Wassermann: Donna Johanna von Castilien. Mit Ur-Steindrucken von Hans Meid. Erster Drei-Angel-Druck. München, Hans von Weber, Verlag.

Fünf „schöne Bücher“, die kurz vor dem Krieg und nach seinem Ausbruch erschienen sind, die sich ausschliesslich an Bibliophilen wenden und die als Dokumente einer kultivierten neuen Buchausstattung ihren Wert behalten werden, wie immer sich der Geschmack auch wandeln mag.

Die beiden zuerst genannten Bücher aus dem Kiepenheuerschen Verlag, die Hans Th. Kroeber herausgegeben hat, verdanken ihr Erscheinen dem Wunsche, schöne Handzeichnungen und Kupfer Chodowieckis in vornehmer Weise zu popularisieren. In dem „Blaise Gaulard“

sind die Tuschzeichnungen vortrefflich als Lichtdrucke wiedergegeben, der französische Text und die deutschen Anmerkungen des Herausgebers sind meisterhaft auf einem edlen Papier gedruckt, Anordnung, Satzbild, Papierrand, Titelblatt, Einband: alles ist mit sicherem Geschmack bestimmt und mit einer Tüchtigkeit durchgeführt, die eine hohe Meinung von der Leistungsfähigkeit unserer Buchgewerbe giebt. Die Gellertschen Fabeln sind eine wohlfeilere Ausgabe. In derselben Art sollen andere Werke der deutschen klassischen Literatur folgen. Auch dieses Buch ist gut gedruckt und die Abbildungen stehen vortrefflich an ihrem Platz. Das Textpapier ist etwas zu durchsichtig geraten; die Zeilen der Rückseiten scheinen ein wenig durch. Wahrscheinlich macht sich bereits die Papiernot des Krieges ein wenig bemerkbar.



MAX SLEVOGT, SCHÖN IST DIE JUGEND
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER"

Für die Mitglieder der Vereinigung „Die Hundert" ist, als fünfter Hyperiondruck, Dantes „Göttliche Komödie" in vorbildlicher Weise gedruckt worden. Die Type, eine Kursiv von Christoph van Dyck, ist durch Abstimmung unter den Vorausbestellern gewählt worden. Der Einband ist nur provisorisch; es ist dem Rechnung getragen, dass die Bibliophilen sich solche Bücher persönlich in einer ihnen zusagenden Weise binden lassen. Darauf ist auch die besondere Art der Heftung berechnet. Dieses gilt nicht nur für die „Göttliche Komödie", sondern auch für die beiden andern Bücher des Weberschen Verlags. Der Druck der schönen Kursiv auf Büttenpapier ist meisterhaft. – Wassermanns Novelle ist in einer schönen feierlichen Fraktur gedruckt, die den Steindrucken von Hans Meid, worin es nicht an Schwärzen fehlt, gut das Gegengewicht hält. Am besten fügen sich die kleineren Bilder dem Text ein; die ganzseitigen Illustrationen stehen ein wenig zu selbständig da. Meid hat in den Lithographien die Vorzüge seines weichen, pikanten Schwarzweiss-Impressionismus nicht überall gleichmässig gut zur Geltung zu bringen gewusst. Doch sind die Lithographien im ganzen als schöne Proben moderner Illustrationskunst zu bezeichnen. – In Eichendorffs „Leben eines Taugenichts" endlich ist es vortrefflich gelungen, das Satzbild (Fraktur) den blonden, kapriziösen, zum Teil farbigen Lithographien von Preetorius anzupassen. Über den Illustrationsstil von Preetorius und im besonderen über dieses Buch hat Carl Voll hier neulich schon in seinem Aufsatz über den Künstler gesprochen (Maiheft 1916), so dass der kurze Hinweis für diesesmal genügen mag.

Es bleibt abzuwarten, ob der Krieg die Lust unserer Verleger, solche Bibliophilenbände musterhaft herauszugeben, dämpfen wird. So gewiss Gefahren darin liegen können, wenn das „schöne Buch" in der Produktion zu sehr dominiert (die „Bugra" gab manches nach dieser Richtung zu denken), so sehr wäre es zu beklagen, wenn sich ein edler Ehrgeiz, wie diese — und andere — Verleger ihn bekunden, der Not der Zeit beugen müsste. Das Buchgewerbe kann Musterarbeiten um so weniger entbehren, je umfangreicher sein Arbeitsgebiet wird.

✱

Der Preussische Stil von Moeller van der Bruck. Mit 34 Tafeln. München 1916, R. Piper & Co.

Der Verfasser gehört zu jenen, nicht eben häufigen Geistesarbeitern, die mit ihren Produkten immer dicht daran sind, etwas Ausgezeichnetes zu leisten, die es aber nie ganz erreichen. Man könnte ihn den Prinzen Beinahe nennen. Er hat uns schon viele Bücher geschenkt, er hat über bildende Kunst, Litteratur, über Sittliches und Politisches geschrieben und immer leuchtet aus seinen Ausführungen ein lebendiger Instinkt hervor, überall zeigt sich ein feiner Sinn für das Richtige. Bei der Ausführung gerät der gross angelegte Bau dann aber ins Schwanken, es kommt nicht zur letzten Konzentration, es bleibt die Kristallisation und damit die klare Form aus. Dieses Schicksal hat auch das vorliegende Buch wieder. Es verdankt einem stark empfundenen Gedanken, einem schön erregten Willen und einer nicht alltäglichen Arbeitskraft sein Dasein, doch ist es nicht geworden, was es hätte werden können, was es hätte werden müssen, um seiner eigenen Grundidee zu genügen. Man erwartet nach allem eine Naturgeschichte Preussens und empfängt schliesslich nur eine Architekturgeschichte mit reichen Ausblicken ins allgemein Historische. „Der Preussische Stil" ist schliesslich nur der preussische Baustil. Dafür aber ist die Darstellung dann wieder nicht straff, nicht genau genug. Hier, wie in so vielen Fällen, zeigen sich die Gefahren

jenes verbreiteten Essaystils, dem so viele, dem wir alle ein wenig unterliegen. Die Instinkte sind reicher und mächtiger als das Wissen, als die Gestaltungskraft. Moeller van der Bruck möchte an der Hand eines dünnen Leitfadens Universalgeschichte geben, oder er möchte doch Universalhistorisches mit tausend Nuancen andeuten. Das führt ihn zum dichterischen Denken, zum pathetischen Ausdruck, zu Übersteigerungen, die schliesslich nichts weniger als preussisch sind. Trotzdem die Darstellung dem Ablauf der preussischen Architekturentwicklung chronologisch folgt, ist die Gliederung unklar. Romantik streitet schon in den Kapitelüberschriften mit der Sachlichkeit. Dafür findet der Leser eine Menge einzelner Schönheiten, feiner Bemerkungen und richtiger Hinweise. Und nebenbei fühlt man auf allen Seiten, dass man es mit einer exemplarischen Persönlichkeit, mit einem ernst zu nehmenden Denker zu thun hat. Die äussere Gestalt des Buches ist vortrefflich, die beigegebenen Bildtafeln sind geistreich gewählt und gut gedruckt.

❀

Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes. Herausgegeben von Hans Folnesics und Leo Planiscig. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Der Wiener Verlag hat den Krieg als Gelegenheit genommen, auf die schönen alten Bauwerke des österreichischen Küstenlandes hinzuweisen. Er hat es in einem vornehm ausgestatteten Mappenwerk gethan, das auf 120 Tafeln vortreffliche Abbildungen der Bau- und Kunstdenkmale aus Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capo D'istria Muggia, Pirano, Parenzo, Rovigo, Pola, Veglia usw. darbietet. Da diese Gegenden jetzt zum Teil Kriegsschauplatz sind und manches der abgebildeten Kunstdenkmale wohl schon zerstört ist, gewinnt das Buch noch einen besonderen Wert als ein Gedächtniswerk. Die Herausgeber haben in ihren Beschreibungen und Anmerkungen zu den Tafeln die bisherigen Forschungen in Kürze, aber klar und erschöpfend zusammengefasst, so dass alles Wissenswerte mitgeteilt wird, ohne den Leser durch lange kunsthisorische Auseinandersetzungen von der Hauptsache, dem Abbildungsteil, abzulenken. Wenn das Werk im Ursprung als eine Gelegenheitspublikation zu betrachten ist, so ist die Ausführung doch so gut, dass ein Dokument von bleibendem Wert daraus geworden ist. Wenn man etwas vermisst, so ist es eine allgemeiner gehaltene Einleitung, in der der Charakter dieser küstenländischen Kunst und ihre Beziehungen nach verschiedenen Seiten in mehr populärer Weise hätte dargestellt werden müssen. Gerade solche Landschaften, in denen verschiedenartige Kulturen sich begegnen und kreuzen, sind in mancher Beziehung aufschlussreicher als die Zentren der Kunstkultur.

Neben diesem umfangreichen Bilderwerk geht zu gleicher Zeit ein kleines Bändchen einher: Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten, Isonzoebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol, herausgegeben von Leo Planiscig, das den Charakter und den Wert eines guten Führers hat.

Wilhelm Wagner, Zwölf Lithographien. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Deutscher Moden-Almanach von Ludwig Kainer. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin.

Beide Mappen enthalten eine Anzahl zum Teil farbiger Lithographien zwei talentvoller Zeichner. Wagner ist den Lesern dieser Blätter aus einigen Zeichnungen bekannt. Er ist ein Virtuose der Darstellung, ohne aber eitler Virtuosität zu verfallen. Seine zwölf



MAX SLEVOGT, „GESANG AUSZIEHENDER KRIEGER“
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER“

Lithographien behandeln das Thema: die Frau. Eine starke natürliche Sinnlichkeit ist in das Modell hineingetragen und geistreich in eine knappe Formensprache übersetzt worden. Nicht verschwiegen kann werden, dass selbst der vorurteilslose Kunstfreund, der nur die Form sucht, mit einer gewissen Peinlichkeit in der Mappe blättert. Ein wenig wirken die frei gezeichneten Blätter doch auch wie eine Publikation für Lebemänner. Daran hat der Künstler natürlich nicht entfernt gedacht; es kommt daher, weil der Gegenstand nicht ganz überwunden, die Nacktheit nicht genügend vergeistigt ist. Darüber hinaus haben die Zeichnungen eine gefällige, selbst kühne Handschrift; auch verraten sie alle, dass mit künstlerischem Ernst die Wahrheit der Natur gesucht worden ist.

Kainers farbige Zeichnungen sind Modenblätter und sind doch wieder auch mehr. Sie gehören zu jenen Versuchen, das Modenbild künstlerisch zu machen. Der Ausgleich zwischen künstlerischer Freiheit und Gegenständlichkeit ist noch nicht gefunden, doch zeigt es sich, dass Kainer zu jenen Begabungen gehört, von

denen eine Lösung der Aufgabe zu erwarten ist, wenn unsere Mode nur erst einmal die Unsicherheit überwunden hat.

✻

Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Erstes Heft: Bilder von Ludwig Richter, zweites Heft: Bilder von Otto Ubbelohde, drittes Heft: Bilder vom Grafen Leopold von Kalckreuth, viertes Heft: Bilder von Max Slevogt.

Diese vier illustrierten Bilderbücher bilden den Anfang einer Sammlung, die von Johannes Bolte, Max Friedländer, John Meier, Friedrich Panzer und Max Roediger herausgegeben und vom Kaiser aus den Mitteln, die zur Förderung des deutschen Volksliedes gestiftet worden sind, unterstützt wird. Der Zweck ist in erster Linie, den Soldaten und dem Volke kleine wohlfeile Bücher in die Hand zu geben, in denen nicht nur die volkstümlichsten Lieder abgedruckt, sondern in denen auch die dazu gehörigen Melodien aufgezeichnet sind, während Illustrationen die Liederfolge anmutig und anregend begleiten. Mit den ersten vier Bänden ist aber weit mehr als dieses erreicht worden: es ist mit vielem Glück eine schöne alte Tradition wieder aufgenommen und in moderner Weise fortentwickelt worden. Der erste von Ludwig Richter illustrierte Band zeigt, worin der Wert der Tradition besteht. Auch dem Auge der Heutigen noch fügen sich die Richterschen Zeichnungen dem Text- und Notenbild mit dekorativer Anmut ein, noch heute spricht aus den Illustrationen die herzliche Heiterkeit, die naive Meisterschaft, die echte Volkstümlichkeit wie am Tage, als Ludwig Richter die kleinen empfindungsvollen Kunstwerke schuf. Mit den folgenden Bänden ist dann wie in einem Crescendo bewiesen worden, dass wir auch heute Zeichner unser eigen nennen, die in diesem Sinne weiterarbeiten können. Ubbelohdes Illustrationen freilich wirken etwas leer und akademisch; sie sind graphisch gut gedacht, aber nicht genügend künstlerisch mit Leben und innerer Bewegung gefüllt, sie sind ein wenig volkstümlich in Gänsefüsschen, es ist in ihnen mehr Heimatskunsttendenz als wahres Volksgefühl. Eine schöne Überraschung dagegen sind die Zeichnungen des dritten Bändchens vom Grafen Leopold von Kalckreuth. Sie sind witziger pointiert, mit phantasievollerer Kurzschrift gezeichnet und graphisch stilvoller als man es von dem vortrefflichen Künstler, der sich als Illustrator kaum schon versucht hat, hätte erwarten mögen. Kalckreuth hat uns mit diesen Zeichnungen in der freundlichsten Weise überzeugt, trotzdem wir schon vorher wussten, dass seine Natur der Ludwig Richters sehr nahe steht. Es zeigt sich wieder, mit wieviel Intelligenz und Temperament Kalckreuth von den Neueren zu lernen und sich doch das Eigne zu bewahren versteht. Als Volksillustrator ist Kalckreuth geradezu eine Entdeckung, worauf die Herausgeber stolz sein dürfen. Hoffentlich werden dem Künstler noch viele ähnliche Aufgaben gestellt. In dem vierten Band hat die Sammlung bisher das Beste gegeben. Er ist von Max Slevogt illustriert. Bezeichnet Ludwig Richter in seiner Art einen Gipfel, so bezeichnet Slevogt einen anderen. Er repräsentiert ganz das moderne Empfinden, was man zur Genüge erkennt, wenn man seine künstlerische Handschrift mit der Richters vergleicht. Es sind zugleich die Handschriften zwei verschiedener Zeitalter. Slevogt versteht es, mit zeichnerischen Andeutungen und umrisslosen, malerisch aufgelockerten Formen monumental und lyrisch, romantisch und realistisch, dramatisch und humoristisch, einfach und geistreich zu sein, er versteht zeichnend zu erzählen, seine Blätter sind voller Begebenheit, aber sie scheinen auch immer nur der Form zuliebe gemacht. Die typographische Wirkung ist nicht kunstgewerblich, sie ergiebt sich von selbst, weil die künstlerische Empfindung so ungemein kultiviert ist. Eine Volkstümlichkeit von grösster Originalität und Frische tritt hervor, eine Volkstümlichkeit, der derselbe Ruhm zuteil werden wird, wie Ludwig Richter ihn noch heute geniesst.

An dieser Stelle kann natürlich nur von den Zeichnungen die Rede sein. Eben bei ihrer Betrachtung zeigt sich aber auch, dass ein gut gedachtes und ausgeführtes Unternehmen immer weit über die nächsten Absichten hinauswirkt. Während mit diesen wohlfeilen Volksbüchern eine alte Überlieferung mit neuer Lebendigkeit wieder auflebt, wird unsern besten Zeichnern eine ausgezeichnete Gelegenheit gegeben, ihren Drang zum Illustrativen auszuleben. Da wir in einer Zeit leben, in der die Schwarzweiss-Kunst besonders leistungsfähig ist, muss man sich über jede neue Arbeitsgelegenheit freuen. Denn in der Praxis erst kann das illustrative Talent unserer Zeichner ganz reif werden. Darum wollen wir hoffen, dass diesen ersten vier Bändchen, die so vortrefflich geglückt sind, bald andere folgen. Es giebt noch eine Reihe von Künstlernamen, die man in dieser Folge gern vertreten sähe. Wenn man sich vorstellt, dass alle wichtigen Volkslieder in dieser Weise illustriert werden, so sieht man eine Sammlung entstehen, die Züge des Klassischen hat und die unsern Enkeln noch sein wird, was sie uns ist.

Karl Scheffler.



MAX SLEVOGT, DONAUSTRUDEL
AUS „ALTE UND NEUE LIEDER“

Wilhelm Valentiner. Aus der niederländischen Kunst. Mit 60 Abbildungen.

Bei Bruno Cassirer Berlin 1916.

Es mag ein Zufall sein, dass eben jetzt zwei sehr bemerkenswerte Publikationen über niederländische Malerei erschienen sind: Friedländers Zusammenfassung der Altniederländer aus der Zeit von Eyck bis Bruegel und kurz darnach Valentiners Aufsätze aus dem Gesamtgebiet der niederländischen Kunst mit besonderer Betonung der Malerei. Ob Zufall oder nicht, eine sehr erfreuliche Thatsache ist es, dass trotz des Krieges und wohl auch nicht ohne Zusammenhang mit ihm die niederländische Kunst aus der sehr zurückgeschobenen Stellung hervortritt, die sie infolge lang nachwirkender Vorurteile bei uns im Verhältnis zu der italienischen eingenommen hat. Wie genau sind wir über die alten Italiener unterrichtet und wie wenig über die Niederländer. Ohne einen Vergleich anstellen wollen, möchte ich sagen, dass es eine Schande ist, dass wir das Werk von Michelangelo nahezu völlig aufgeklärt haben, aber bei Rubens, Franz Hals und Rembrandt in bezug auf recht wichtige Fragen noch im Düstern herumtappen. Wer sich über unsere nordischen Meister orientieren will, findet in der kunstgeschichtlichen Literatur wenig Trost und sichere Führung. Für die Altniederländer hat nun Friedländer wieder einen Schritt nach vorwärts gemacht, indem er mit vollkommener Beherrschung des Stoffes die Fülle des in den letzten Jahren bekannt gewordenen neuen Materiales an bequem zugänglichem Ort in seinem Buche zu der gerade durch seine Schrift notwendig gewordenen Diskussion stellte. Valentiner hat ein Gleiches für die niederländische Malerei, Architektur und Plastik gethan, allerdings ohne seinem Buche eine abschliessende Rundung zu geben. Er bringt einzelne Aufsätze, die er hier sammelt, nachdem er schon mehrere von ihnen im kunstgeschichtlichen Revuen veröffentlicht hatte. Sie stehen natürlich in einem gewissen Zusammenhang, aber nur insofern als sie Kinder der gleichen Anschauung sind. Für den Fachmann sogar ist der Umfang des in diesem Spezialstudien gesammelten Materiales beunruhigend. Es war ein Lieblingsausspruch des Münchener Archäologen Furtwängler, dass die neuere Kunstgeschichte es noch nicht bis zum Range der Wissenschaft gebracht hat. Valentiners Buch gegenüber würde er vermutlich dieses Urteil nicht aufrecht gehalten haben. Ich hebe hier besonders den Essai über die Haarlemer Malerschule des fünfzehnten Jahrhunderts hervor, der sich zu einer Darstellung der altholländischen Malerei ausgewachsen hat und sich durch die Unbefangenheit auszeichnet, mit der sich Valentiner den verschiedenen Parteien gegenüber selbständig hält; denn auch in der kunstgeschichtlichen Forschung giebt es Parteien. Noch vor wenigen Jahren konnte man in deutschen Museumskreisen recht abfällige und hochmütige Urteile über die Sammelthätigkeit der Amerikaner hören, denen angeblich nur unendlich viel Geld, aber kein sachverständiger Geschmack zu Gebote stehe. Es ist ja wahr, dass Amerika ausserordentlich viel Fälschungen geschluckt hat: aber es ist auch wahr, dass ein hoher, sehr hoher Prozentsatz der von Amerika erworbenen Kunstwerke echt und hervorragend ist. Diesen echten Hauptwerken gegenüber kommen die Fälschungen und der Schund auf die Dauer nicht in Betracht. Es ist nun einmal wahr, dass mehr als ein Zehntel des Lebenswerkes von Rembrandt in Amerika ist, und wie sich das auch für die anderen grossen Niederländer verhält, hat die Hudson-Fulton-Exhibition den erschreckten Augen des alten Europa nur zu deutlich gezeigt. Bis der grosse Krieg zu Ende ist, wird sich das Verhältnis noch weiter zugunsten von Amerika verschoben haben. Unter diesem Hinblick sind für uns zwei Aufsätze von Valentiner besonders interessant: die Gemälde des Rubens in Amerika und die Gemälde von Dyck in Amerika. Valentiner hat eine ausserordentlich genaue Kenntnis des Bilderbestandes der Vereinigten Staaten und gibt uns hier sehr eingehenden und solide kritischen Bericht. Was zum Beispiel von Rubens in Amerika ist, straft die alte Behauptung Lügen, dass die Amerikaner nur mit Geld sammeln; denn die grossen Hauptwerke des Antwerpeners sind fest in Europa und auch einem Morgan unzugänglich. Jedoch sind vom reinkünstlerischen Standpunkt aus die Hauptwerke noch nicht einmal das Allerinteressanteste, was wir von Rubens besitzen. Seine Skizzen sind an Geist den fertigen Bildern gleichwertig, und da die grossen Museumsstücke für Amerika nicht erreichbar sind, so hat es sich auf die im Handel immer wieder vorkommenden Skizzen geworfen, von denen es bereits eine grosse Zahl besitzt. Das ist nun nicht Sache des Geldes, sondern einer gut beratenen, sehr anerkennenswerten Sammlerthätigkeit. Valentiner veröffentlicht viele dieser Skizzen. Wenn ich auch solche Studien erwähne wie die sehr inhaltreiche über Rembrandts Darstellungen der Susanna, hoffe ich angedeutet zu haben, wie viel Nutzen, Anregung und zuverlässige Belehrung aus Valentiners Buch zu ziehen ist. Karl Voll.

❖

Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Herausgegeben von Ulrich Thieme.

Leipzig. E. A. Seemann. Zwölfter Band. Fiori-Fyt.

Über den jetzt vorliegenden zwölften Band dieses Künstlerlexikons ist dasselbe Rühmliche zu sagen, wie über seine Vorgänger: Genaueste wissenschaftliche Arbeit und absolute Zuverlässigkeit, da die einzelnen Paragraphen von den besten Kennern des Faches bearbeitet wurden. Wenn sogar jetzt während des Krieges das Werk so rüstig fortschreitet und trotz aller Schwierigkeiten keine Unterbrechung entsteht, so darf die glückliche Vollendung dieses grundlegenden Lexikons in einer nicht zu grossen Reihe von Jahren erwartet werden.

Der jetzige Band, mit dem Buchstaben F, bringt die erwünschte Festigung unsrer Kenntnisse für ein sehr grosses Material. Besonders einige Künstlerfamilien, deren einzelne Mitglieder bisher ständig verwechselt wurden, sind nun eindeutig in die Kunstgeschichte eingeführt, man kann sich jetzt zuverlässig über die Dynastie der Architekten namens Fischer, über die Floris, über die Francken und über die sechzig(!) Träger des Namens Fontana unterrichten.

Von grösseren Artikeln greifen wir heraus: Caspar David Friedrich (P. F. Schmidt); Fragonard (Graul), Piero dei Franceschi, sonst Piero della Francesca genannt (Gronau), Francesco di Giorgio (Schubring), Hans Fries (Leitschuh), Peter Flötner (Leitschuh). Füger (Tietze) und Fouquet (Max J. Friedlaender).

Wer lernen will, wie solche schwierige und entsagungsvolle Arbeit gemacht werden muss, sei auf die Methode Friedlaenders besonders hingewiesen. Diese Methode ist schlechthin mustergültig und stellt ein Ideal dar: knapp und restlos erschöpfend. Allerdings, um so arbeiten zu können, braucht man eine ungeheure Kenntnis, grosse Erfahrung und ununterbrochen thätige schöpferische Kritik, Eigenschaften, über die in diesem Umfange naturgemäss nur wenige Forscher verfügen. Aber mit einem solchen Vorbild und Ziel vor Augen muss und wird sich das Niveau der deutschen Kunstwissenschaft immer weiter heben. Französische Akademiker haben neulich den Kampf gegen das deutsche Buch proklamiert. Es müsse ersetzt werden durch das französische. Angesichts einer so disziplinierten Leistung, wie sie in unsrem Künstlerlexikon Thieme-Becker vorliegt, fragt man sich, wie die Franzosen das eigentlich machen wollen. Die deutsche Wissenschaft darf stolz sein auf dieses Werk.

Emil Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Die Photographie von Heinr. Kessler. Sammlung Göschen. 5. Auflage. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin-Leipzig.

Den Nya Architekturen von Gregor Paulsson. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Verlag.

Ferd. Hodler von Joh. Widmer. Sonderdruck der Pages d'Art, Genf. Sonor. A. G.

Die Nationen im Wettstreit der Künste. Vorträge gehalten auf dem Gürzenich zu Köln von Josef Poppelreuten. Köln, Verlag der M. Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Krieg und Kunst von Oskar Doering. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz. 2. Bde. Leipzig 1916, Karl W. Hirsemanns Verlag.

Die Faustillustrationen des Peter Cornelius von Alfred Kühn. Dietrich Reimers Verlag. Berlin 1916.

Emil Waldmann, Albrecht Dürer. Mit 80 Vollbildern nach Gemälden. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1916.

Flandern und Brabant. 30 Städtebilder und Landschaften nach Originalradierungen von Roland Anheisser. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916.

Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1913. Mit 125 Tafeln. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1913.

Josef Popp, Bruno Paul. Mit 310 Abbildungen. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Die bildende Kunst des Ostens von Josef Strzygowski. Mit 28 Abbildungen. Leipzig, Verlag von Dr. Werner Klinkhardt.

Reineke Fuchs von Goethe, mit Originalholzschnitten von Walter Klemm. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Weimar 1916.

Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei.

Die Malerei des Mittelalters. Neu bearbeitet von M. Bernatt, mit 432 Abbildungen. Alfred Kröner-Verlag, Leipzig 1916.

Karl Scheffler: Bildnisse aus drei Jahrhunderten der alten deutschen und niederländischen Malerei. Karl Robert Langewiesche, Königstein i. T.

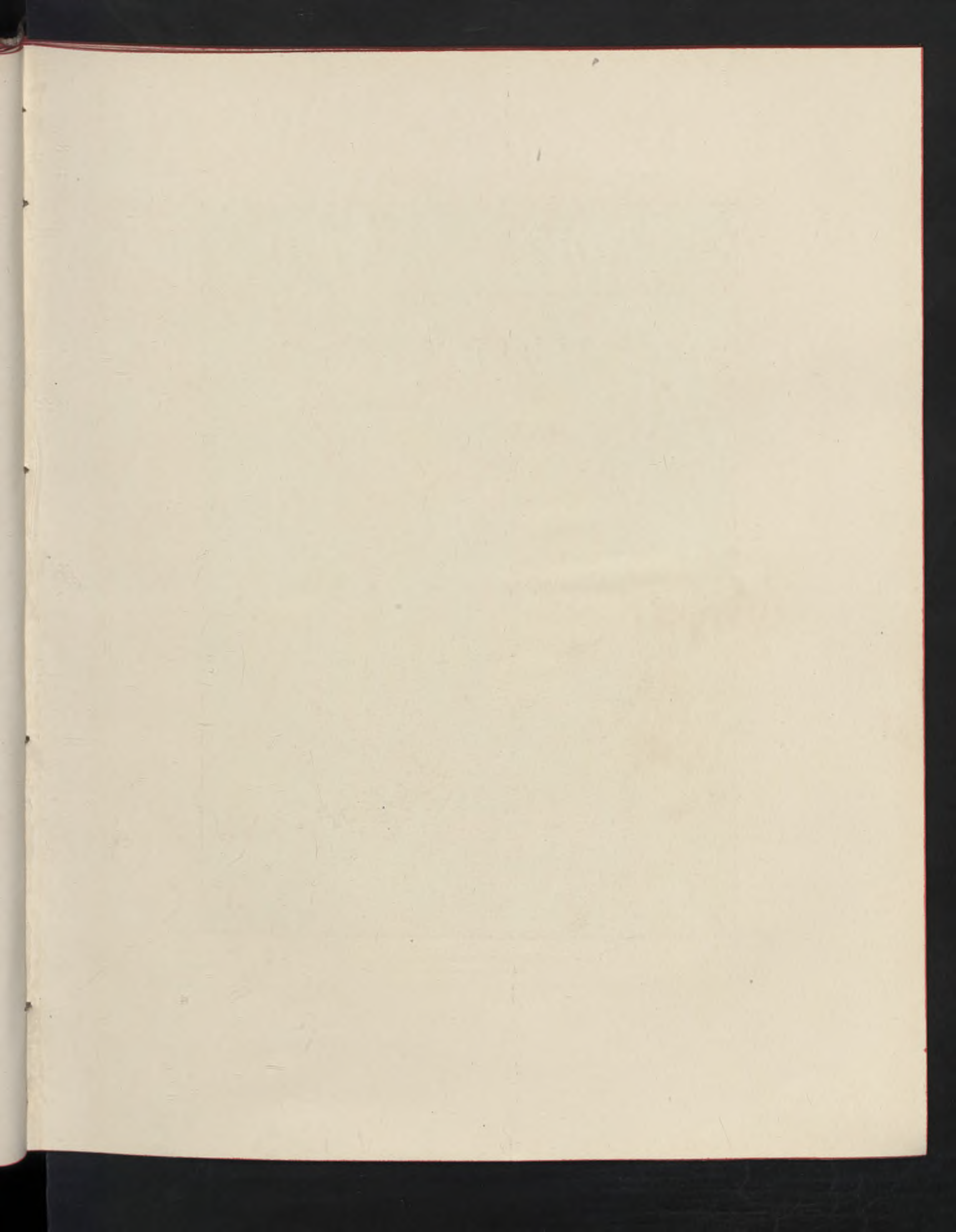
Giovanni Segantini, sein Leben und sein Werk von Franz Servaes. Volksausgabe. Leipzig 1916. Klinkhardt & Biermann.

Skizzen aus Litauen, Weissrussland und Kurland. 60 Steinzeichnungen mit Text von Hermann Struck und Herbert Eulenberg. Verlag von Georg Stilke, Berlin.

Soldatengräber und Einheitskreuz von Wilh. Rolfs. J. F. Lehmanns Verlag, München 1916.

Hans W. Singer: Handbuch für Kupferstichsammlungen. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





FRIEDRICH WASMANN, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS
HAMBURG, KUNSTHALLE



WASMANN

VON

GUSTAV PAULI

Man darf nicht sagen, dass Wasmann in Vergessenheit geraten wäre; er war ja nie bekannt geworden, er, der sich vor nunmehr bald drei Menschenaltern in Tirol verborgen hatte und dessen Name in der Heimat und im Süden nur wenigen Freunden vertraut geblieben war. Wohl aber ist es seltsam, dass er nicht gleich beachtet, geehrt und geliebt wurde, nachdem er durch Bernt Grönvold einmal dem deutschen Publikum entgegengebracht war. Denn alles vereinigte sich, um ihm und seiner so liebevoll ausgestatteten Selbstbiographie die günstigste Aufnahme zu versprechen.

Ein Künstler, der mit lebhaftem Gefühl und wählerischem Geschmack seiner Zeit angehört, hatte ihn entdeckt — weil er mit der Sicherheit des schöpferisch Begabten auf den ersten Blick in ein paar Zeichnungen den Wert des Namenlosen erkannt hatte. Und die Entdeckung des Künstlers durch den Künstler bedeutet unter allen Umständen mehr als die Entdeckung des Künstlers durch den Gelehrten; denn sie beweist es, dass der Entdeckte mit den wirkenden Kräften der Gegenwart zusammenhängt. Warum wollte 1896 die Gegenwart sich nicht in Wasmann erkennen? Warum verkannten die Deutschen ihr Geblüt? Seltsam und typisch zugleich!

War man 1896, da die deutschen Künstler mit grossen Versprechungen den Mund recht voll nahmen, so zukunftträchtig und so vergangenheitmüde, dass man den neuen Ahnherrn gleichgültig übersah? War dies Schweigen ein Zeichen dafür, dass man anfing, den Impressionismus satt zu bekommen? Oder misstraute die schreibende Zunft in stummem Protest gegen Lichtwarks Propaganda dem neu proklamierten Hamburger Meister? — Vielleicht wirkte dies und jenes zusammen; vielleicht hatte auch noch ein dummer Zufall die Hand im Spiel, eine Verkettung von äusseren Umständen, welche die Verbreitung des Buches erschwerte.

Eines freilich bleibt in solchen Fällen immer noch zu bedenken: dass der Deutsche — dem Fremden ewig ein Rätsel — so schwer ergründbar ist, dass er bisweilen sich selber und seinesgleichen



FRIEDRICH WASMANN, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS, ZEICHNUNG
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

missversteht. Zum Beispiel scheint einer simpel und leicht übersehbar zu sein, während er voller Hintergründe und heimlicher Überraschungen steckt. Wer will sich da die Zeit nehmen, genauer hinzuschauen! Die Romanen verwechseln dies Wesen wohl gar mit der ihnen geläufigen Kunst der Verstellung und wittern Tücke. Aber eben diese fehlt so sehr, dass gerade die Harmlosigkeit des Betreffenden es ist, die das Problem erschwert.

Solch eine scheinbar einfache, in Wahrheit problematische Natur war Wasmann. Ihm fehlte es nicht an Talent, sondern an der Bewusstheit seiner Begabung, nicht an Charakter, sondern an Konsequenz und an einer gewissen Härte gegen sich selbst. Was hätte er aus sich machen können! Er besass Vorzüge, die nur wenigen deutschen Malern seiner Zeit zuteil geworden waren. Aber er liess sie brach liegen, gerade als sie ihm die ersten reifen Früchte getragen hatten. Und dabei war dieser Mann, der seinen Genius im Stiche liess, der sich von seiner Heimat und von dem Glauben seiner Jugend abwandte, treu und edel geartet. Nicht einer von jenen Seltenen, die in kindlicher Reinheit unangefochten durchs Leben wandeln, sondern einer, der die Versuchung kannte, der aber in einer äusserst gesteigerten Gewissenhaftigkeit unter seinen Schwächen und Fehlern über die Maassen litt, da ihm der Balsam der Eigenliebe fehlte, mit dem die andern ihre Seelengebrechen kurieren.

So stellt er sich uns dar als Schriftsteller in seiner Selbstbiographie und als Maler in seinen Bildern und Zeichnungen. Eigentlich enthüllt sein Buch nichts, was seine Bilder uns nicht ohnehin erraten liessen. Doch wer möchte dieses Buch darum missen! Er hat es geschrieben als ein Sechziger und als ein Fertiger. Damals hatte er längst den Frieden gefunden, den seine Jugend ersehnt hatte — als ob er die Erlösung wäre, da er doch nur die Bindung war. Sein Leben, das einstmals munter bewegt dahingeströmt war, muss damals vor ihm gelegen haben wie ein stiller Weiher zwischen hohen Bergen. Er war resigniert, doch ohne Bitterkeit; vielleicht war er zufrieden.

Und da er Musse hatte, nachdem die Menschen seiner Malerkunst weniger begehrten, vertauschte er eines schönen Tages den Pinsel mit der Feder und beschwor seine Jugend noch einmal vor sein geistiges Auge zurück. Dem stillen Gewässer entstiegen die Schatten alter Fröhlichkeiten und alter Seelennöte, viele freundliche und wenige düstere Gesichte. Er sah sie alle und sich selber, wie er gewesen war, gelassen an, und beschrieb dieses im unschuldigen Genusse des Nacherlebens. Der letzte Satz, mit dem er die Feder aus der Hand legte, lautete: „Dieses habe ich in meinem zweiundsechzigsten Lebensjahre geschrieben und bitte die, welche es lesen, um ein Vaterunser, damit ich bei Gott Gnade und Vergebung der Sünden finden möge.“—



FRIEDRICH WASMANN, FRAU NAGELE
BERLINER NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

Es klingt, als wäre es einige hundert Jahre früher geschrieben. Und in der That schien die Zeit um ihn stille zu stehen. Wie heisst es doch? Wem Zeit ist wie Ewigkeit — und Ewigkeit wie Zeit — der ist befreit von allem Leid. — Hiernach lebte Wasmann noch fast zwanzig Jahre, malte ein weniges und wartete, bis die wirkliche endliche Erlösung kam.

ein Buch zu lesen, das nicht fundamentiert, aufgebaut und dekoriert ist, das keine Litteratur sein will und keine Tendenz hat, sondern uns nur das Spiegelbild eines Menschenschicksals zeigt! Zumal, wenn der Mensch, von dem es handelt, in seiner Schwäche und Güte uns wie ein Bruder begegnet — ein Bruder von Adam her. Da dieser Mensch nun ferner ein Künstler war, so wurde seine Selbstbe-



FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES, KREIDEZEICHNUNG
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

Was uns dieses Buch, in dem nichts Merkwürdiges steht, so teuer macht, ist, dass es ohne Prätension, ohne Eitelkeit und ohne Sentimentalität geschrieben ist . . . Ein Litterat könnte zwischen hineinmurmeln: auch ohne Geist — worauf dann zu entgegnen wäre: ganz recht, auch ohne deinen Geist! Aber wie erquickend ist es doch, einmal

schreibung ein ungewolltes Kunstwerk, und zwar eines von jenen seltenen, die ihrem Schöpfer nur einmal gelingen.

Wasmann erzählt lebendig und anschaulich, so dass wir wie bei einem guten Gemälde aus der Phantasie leichtlich noch manches ergänzen, was uns nicht ausdrücklich vorgetragen wird. Sein Leben



FRIEDRICH WASMANN, SCHLOSSGARTEN IN OBERMAIS, MERAN
HAMBURG, KUNSTHALLE

verläuft in jener breiten stillgeschäftigen Schicht, die man schlechthin „das Volk“ nennt und er ist sich dessen bewusst. Aus seiner späteren Tiroler Zeit bemerkt er einmal, dass er mit einer gewissen Erleichterung aus den höheren Kreisen, in die ihn seine Kunst geführt hatte, wieder „herausgetreten sei in die ihm mehr eigentümliche Sphäre“. Hier Künstler, Gelehrte zählten mit; und der Typus des „Gentleman“ war als Ziel des gesellschaftlichen Ehrgeizes in Deutschland noch nicht entdeckt. Zu den Vorzügen dieses Volkes unserer Väter gehörte es, dass es in das vielfarbige Leben der Natur inniger verwebt war; die Städte hatten noch nicht die Bevölkerung aufgesogen, um ihr eine Strassenpflaster-



FRIEDRICH WASMANN, GUTSBESITZER CARLI
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

verkehrt er behaglich mit Bauern und Handwerkern und zieht mit wandernden Gesellen seine Strasse. Nur wäre zu sagen, dass dieses „Volk“, zu dem Wasmann zählte, heute nicht mehr existiert. Denn seine Sphäre reichte weiter hinauf, war geistiger und kultivierter als die vergleichbaren heutigen, rein wirtschaftlich orientierten Klassen des Proletariates und des Kleinbürgertums. Geistliche, Schriftsteller, existenz von Geschäften und Vergnügungen zu bereiten. So steht denn auch Wasmann immer in der breiten Umgebung landschaftlichen und völkischen Lebens. Wir sehen ihn im Hause des wackeren Pastor Hübbe in seinem Hamburger Dorfe, im halb bäuerlichen München, in dem fidel verrotteten Rom der Priesterzeit, in Meran und Bozen überall in seinem Elemente. Nur in der grossen Geschäfts-



FRIEDRICH WASMANN, FRAU PASTOR HÜBBE
HAMBURG, KUNSTHALLE



FRIEDRICH WASMANN, FRAU EISENSTECKEN
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

stadt fühlt er sich nicht wohl und noch als gealterter Mann spricht er mit einer uns rührend dünkenden Bekümmerung von der „dunklen Seite" seiner Knabenjahre in Hamburg, die ausser der eignen Schuld hauptsächlich der Umgebung, in der er lebte, zuzuschreiben sei. Später ist er dann wohl auf ein paar Jahre zurückgekehrt in die Vaterstadt, allein sie fesselte ihn nicht und obwohl er sich hier aus einer befreundeten Familie die Braut holte, zog es ihn wieder südwärts und er gründete 1846 endgültig seinen Hausstand in Meran.

Damit berühren wir den problematischen Zug seines Wesens. Wenn Wasmann ganz so gewesen oder geblieben wäre, wie er in einer Auswahl seiner besten Arbeiten sich uns darstellt, wenn er seinen eigentlichen Beruf so deutlich erkannt hätte, wie wir ihn heute zu erkennen meinen, dann hätte er sich weder seinem Glauben noch der Heimat entfremdet; dann wäre er nach seinen Wanderjahren zurückgekehrt, hätte in der Stadt seine Bildnisse gemalt und draussen auf dem Lande alle die heimlichen Schönheiten entdeckt, die auf den Niederungen der Marsch, auf den Hügeln der Geest und auf der Heide seiner warteten — jawohl seiner, denn niemand sonst hätte sie so wie er malen können. — Ein Franzose hätte ceteris paribus in seinem Falle so gehandelt. Nun heisst es zwar, er habe zur Schonung seiner Gesundheit den Süden aufgesucht; allein der Grund gilt nur halb. Wasmann hat ein hohes Alter erreicht und gehörte augenscheinlich zu jenen zarten Naturen, denen die Schonung, die sie sich notgedrungen auferlegen müssen, zur Verlängerung des Lebens gedeiht. Wir hören auch nicht, dass die Jahre, die er als reifer Mann vor seiner Vermählung in Hamburg zugebracht hat, seine Gesundheit gefährdet hätten. Nein — was ihn aus der Heimat trieb, war im tieferen Grunde nichts anderes als eine unbestimmte Sehnsucht. Ihn gelüstete nach der Fremde und Ferne. Er genoss das Wandern, die Berge, die süssen Früchte und das südliche Menschentum; denn er war aller frommen Reinheit unbeschadet ein sinnenfroher Mensch, und bei allem Wirklichkeitssinn voller Phantasie und unbewusster Romantik.

Offenbar war es auch die Sehnsucht, die ihn in den Schoss der katholischen Kirche trieb, wenngleich die Vorbedingungen für diesen Schritt in seiner seelischen und körperlichen Disposition gegeben waren. Beides ist kaum zu trennen. Wir erleben es ja immer wieder, wie sich aus der Kränklichkeit die Bedenklichkeit gegen die eigene Natur ergiebt. Wasmann war kein starker Geist, vielmehr einer von denen, die sich, bei zunehmender



FRIEDRICH WASMANN, GARTEN BEI MERAN
HAMBURG, KUNSTHALLE



FRIEDRICH WASMANN, ZEICHNUNG
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

Reife und Einsicht, immer dringender aus ihrer Schwäche nach einer Stütze sehnen, die sie irgendwo ausserhalb suchen.

Nachdem er vergebens bei dem lutherischen Protestantismus angeklopft hatte, wurde ihm von der fester gefügten katholischen Kirche durch den Mund würdiger Priester Zuspruch und Trost zuteil, und da das Fremde an ihr ihn eher angelockt als abgestossen haben mag, so ging er in sie ein als ein gefügiges Lamm der grossen Herde. Und doch hatte der eine, der ihn zum Übertritt vorbereitete, jener römische Priester, ihn wohl durchschaut, als er ihm entgegnete, er würde wohl katholisch „per vivere allegramente" — nicht um unbeschwert zu geniessen, wohl aber um die bedrohte und halb verlorene Heiterkeit des Gemütes zurückzugewinnen, die ihm die Natur verliehen hatte.

Diesem Entschluss, den er an der Schwelle des Mannesalters fasste, opferte er nacheinander alles, was er besass, — seine Freiheit und dann auch noch seine Kunst. Der ehedem geliebte Goethe wurde nun mit Voltaire und Heine zu den „gefallenen Geistern" gerechnet und als er zehn Jahre später, 1846, sich vermählte, erfüllte ihn eine Abschiedsstimmung, die er rückblickend durch ein Zitat aus Dantes „Inferno" beleuchtete:

> Quando mi vidi giunto in quella parte
> di mia età, dove ciascun dovrebbe
> calar le vele e raccoglier le sarte,
> ciò che pria mi piaceva allor m'increbbe
> e pentuto e confesso mi rendei.

Er beichtete und bereute. — Th. Th. Heine glossiert in der ersten Ausgabe der Autobiographie das frohe Ereignis in einer Vignette durch ein Grabmal, über das eine Trauerweide ihre Zweige neigt.

Was unser Meister in den vierzig Jahren nach seiner Vermählung in Meran noch geschaffen hat, scheint nach den mir bekannt gewordenen Proben keine Bereicherung seiner künstlerischen Hinterlassenschaft zu bedeuten. Abgesehen von spärlicher werdenden Bildnissen handelte es sich in der Hauptsache um Genrebilder und Gemälde kirchlicher



FRIEDRICH WASMANN, ZEICHNUNG
HAMBURG, KUNSTHALLE



FRIEDRICH WASMANN, MERAN IM SCHNEE
HAMBURG, KUNSTHALLE

Bestimmung. Von diesen letzten meinte Wasmann ganz naiv, dass sie am besten gerieten, wenn sie die Muster der kirchlichen Tradition und der alten Meister befolgten. Grönvold hat keines der Bilder aus diesen Jahrzehnten veröffentlicht, und gewiss mit Recht; denn auf das Gleichgültige und Minderwertige kommt es doch nirgends an und nur mit den vollgültigen Werten eigener Prägung bezahlt der Künstler den Reisepass in die Unsterblichkeit.

Halten wir uns an diese, so steht Wasmanns Bild einheitlich und klar vor uns als das eines jungen Poeten, der im Busen eines Alltagsmenschen früh verstarb. Dieser junge Meister ist von einer ungewöhnlichen Frische, Selbständigkeit und Feinheit. Er erinnert an keine Schule, ist unversehrt aus der Akademie hervorgegangen, überragt die tüchtigsten der stammverwandten jungen Hamburger Talente, die neben ihm provinzial befangen aussehen, und scheint das Wesentliche von dem voraus zu wissen, das die Maler kommender Jahrzehnte entdecken sollten. Er zeichnet einige Studien, die denen seines um zehn Jahre jüngeren Zeitgenossen Menzel merkwürdig ähnlich sehen; gleichzeitig führt er zu Anfang der dreissiger Jahre in seinen Landschaftsskizzen eine Palette von einer anmutigen hellen Schönheit, die Menzeln versagt bleibt und in der damaligen deutschen Landschafterei ihresgleichen nicht findet. Die Art, wie hier aus blauen und roten Tönen mit etwas Weiss und Grün eine südliche Landschaft oder eine Volksszene aufgebaut wird — nur als farbige Komposition — ist der besten Impressionisten würdig. Dann wieder skizziert er einen Blick auf braune Dächer einer südlichen Stadt so, dass man sich an Liebermann erinnert fühlt. Aber alles dieses erscheint nur flüchtig in Studien und Skizzen gleichsam als Vorbereitung von grösseren Meisterwerken und vergeht dann wie ein Traum, da die verheissenen Meisterwerke ausbleiben.

Neben dem impressionistischen Landschafter steht der Bildnismaler Wasmann als ein anderer aber ebenso vorzüglicher. Hier zeigt er sich in der Gabe einer beschaulichen Sachlichkeit, mit diskretem Freimut die Charaktere viel mehr andeutend als unterstreichend. Von einer grossen Anzahl unüber-



FRIEDRICH WASMANN, FRÜSCHNEE IN MERAN
HAMBURG, KUNSTHALLE

trefflicher Zeichnungen gelangen wir zu einer kleinen Reihe von Ölgemälden geringeren Formates. In den Zeichnungen fällt die Reinheit und Lebendigkeit der Linie selbst in dieser für den Umriss so sehr empfindlichen Zeit als ungewöhnlich auf. Der Zeichenstift umschreibt mühelos die zartesten Kurven junger, jungfräulicher Antlitze, er folgt den Runzeln verwitterter Bauerngesichter und findet ein Vergnügen daran, den überaus komplizierten Zopfgeflechten weiblicher Hinterhäupter auf den Grund zu gehen. (Es war damals die letzte grosse Zeit der Frisur.) Wie immer können wir auch in diesem Falle bei der Menge der porträtierten Individuen den gemeinsamen Zug der Paternität feststellen — nur ist es leichter, ihn gefühlsmässig zu begreifen als ihn mit den Worten zu bezeichnen; denn der erste Eindruck ist überall der einer Objektivität, neben der beispielsweise die stamm- und zeitverwandten Bildnisse eines Oldach etwas Gespanntes, innerlich Erregtes haben. Man wird dem eigentümlichen Zug der Wasmannschen Bildnisse vielleicht am ehesten gerecht, wenn man die Charaktere andeutet, die ihm am besten gelingen. Es sind die der Unschuld — junge Menschenkinder, Frauen von unbeschreiblicher Reinheit ohne jede Affektation, Männer ohne Bosheit und ohne Hinterhalt. Er überzeugt uns davon, dass es auch unschuldige Greise giebt. Wie treuherzig, thatbereit und gütig blickt uns die wackere alte Pastorin Hübbe an! Wie ehrlich malt sich die Resignation der hässlichen Frau in den durchfurchten Zügen der gealterten Meraner Dame, die abgewandten Blickes mit zusammengelegten Händen vor dem Hintergrund der fernen Berge sitzt! Ganz unvergleichlich versteht sich Wasmann auf die Mienen der Tiroler Bauerburschen, die mit einem Anflug dumpfer Schwermut aus grossen Augen rein und ernst vor sich hinblicken, ihren Heerden verwandt und ihren Alpen.

In solchen Zügen reiner Toren muss Wasmann etwas von seinem eigenen Wesen erkannt haben. Wie hätte er sie sonst so verstanden!

Einfach und durchsichtig erscheint uns der junge Wasmann und gleichzeitig als zu grossen Dingen berufen. Wir begreifen es schwer, dass er sich selber gleichsam exekutiert hat, und dass die Sehnsucht, die den Schritt des Künstlers auf der einmal gewählten Bahn doch nur beflügeln sollte, ihn vielmehr seiner Bestimmung entfremdete. Allein er war nun einmal so beschaffen, dass er eher sich selbst als den anderen misstraute; dass er bereute, wo es nichts zu bereuen gab, und sich bescheiden fügte, wo er sich hätte durchsetzen sollen. So hat er es wahr gemacht, was Dante in andrem Sinne nur wahr gesagt hatte: er zog die Segel ein und ging im stillen Hafen vor Anker — grade dann, als er die Segel hätte aufsetzen müssen um hinaus zu fahren und zu erobern. Sein Schicksal ist typisch für die deutsche Kunst seiner Zeit.



FRIEDRICH WASMANN, FRAU MOSER
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD



FRIEDRICH WASMANN, FRAU ZALLINGER
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

ÜBER DAS KUNSTGEFÜHL

VON EINEM WEINHÄNDLER

VON

JUSTUS MÖSER

Hierbei übersende ich Ihnen, nebst tausend Danksagungen für Ihre mir letzthin bewiesene viele Freundschaft, das Fässchen was Sie verlangt haben. Der Wein ist gut, und wenn er das noch hätte und dieses nicht, so wäre mir das Stück davon nicht für tausend Gulden feil.

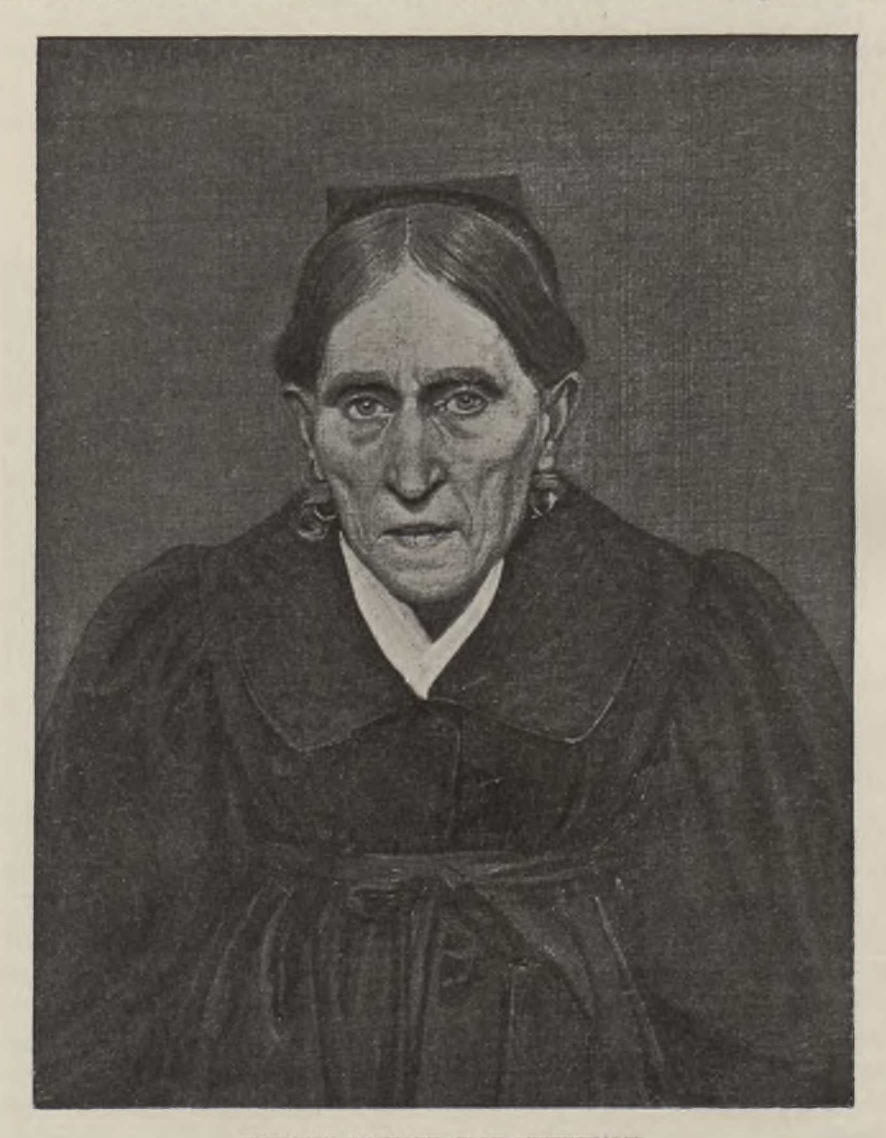
Anm. d. Red.: Diese kleine Abhandlung Justus Mösers, die in den viel zu wenig gekannten „Patriotischen Phantasien" steht, ist vor anderthalb Jahrhunderten geschrieben worden. Es ist die Gelegenheitsarbeit eines Staatsbeamten (Möser war Geheimer Justizrat des Fürstbischofs von Osnabrück); aber sie ist so frei von der leidigen Lust der Deutschen am Theoretisieren, sie ist so „richtig" vom Wesentlichen aus gedacht, dass sie wirkt, als sei sie für das Geschlecht von heute geschrieben. Vielleicht regt diese Probe die Leser an, einmal wieder die Schriften dieses ausgezeichneten, auch von Goethe hoch verehrten Mannes zur Hand zu nehmen. Im besonderen aber sei das Verfahren dieses Weinhändlers empfohlen; je sicherer ein Kunstkenner auftritt, um so neugieriger untersuche man „wie viele Tangenten er hat".

Lachen Sie nicht über diese seltsame Sprache; es hat nicht viel gefehlt oder ich wäre dadurch bei meiner letzten Durchreise durch D . . . . zum Mitgliede eines gelehrten Klubs aufgenommen worden. Unser guter Freund, der Kanonikus L . . ., der vermutlich nicht wusste wie er den Abend mit einem Weinhändler zubringen sollte, hatte mich dahin geführt, und ich fand über zwanzig junge Herren zusammen, die immer das Wort Kunstgefühl im Munde hatten und von dessen Mangel in gewissen Gegenden ein langes und breites sprachen. Der eine beschuldigte mit einer vielbedeutenden Miene das feindselige Klima, der andere schob die Schuld auf die schlaffe Regierungsform, ein dritter klagte die philosophische Erziehungsart an, und ein vierter brachte sogar die Religion mit ins Spiel, um

den eigentlichen Grund zu bestimmen, warum in dem einen Lande mehr Kunstgefühl und Geschmack sei als in dem andern.

Nachdem ich den Gelehrten meiner Meinung nach lange genug zugehört hatte, so glaubte ich endlich auch mit etwas von meiner Weisheit aufund auch nicht von der Religion, sondern weil Sie nicht wie ich von Jugend auf in Kellern gewesen sind und nicht alle Arten von Weinen oft genug versucht haben."

Anfangs schienen sie zu stutzen; aber bald sagte einer, das wäre etwas ganz anderes, ein solches



FRIEDRICH WASMANN. FRAU AUKENTHALER
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

warten zu dürfen und sagte zu ihnen: „Aber um des Himmels willen, wie können Sie sich über eine solche Sache so lange zanken? Ich kenne alle Gewächse des Rheingaues und will nicht allein alle Arten sondern auch alle Jahrgänge auf das genaueste unterscheiden: das ist aber von Ihnen keiner imstande; und woher rührt dieser Mangel des Geschmacks bei Ihnen? Wahrlich nicht vom Klima,

Memorienwerk, als diese Weinkenntnis wäre, könne ein jeder lernen. Der Geschmack, der dazu gehörte, sei nicht der wahre Kunstgeschmack, der prüfen und glücklich wählen könnte; es sei etwas ganz anderes eine Menge von Weinen zu kennen, und zu entscheiden, welches der beste sei; man müsste sich ein Ideal machen können . . .

„Das wäre doch der Henker!" versetzte ich

und nahm das Glas, was eben vor mir auf dem Tische stand. „Dieser Wein dahier ist ein Markebrunner von 1759; und wenn er das noch hätte und dieses nicht, so wäre es der schönste Markebrunner den ich jemals getrunken habe; ich prüfe, wähle und entscheide hier besser als der Präsident von allen gelehrten Akademien in Europa und will die aus unsern Trauben vom Kap an bis in Westfalen gezogen werden können; und wenn das nicht Kunstgefühl ist, so weiss ich nicht was es sei."

Die ganze Gesellschaft lachte immerfort über meinen Eifer und wiederholte das Wort: wenn er das noch hätte und dieses nicht. Aber ich störte mich daran nicht und behauptete, dass es das ein-



FRIEDRICH WASMANN, FRAU MACKOWITZ
NATIONALGALERIE, SAMMLUNG GRÖNVOLD

denjenigen erwarten, der meinen Geschmack tadeln wird. So will ich mir in jeder Art des Rheinweins nicht allein den grössten Grad der Güte, sondern auch, weil Sie doch von Kunstidealen sprechen, das möglichst vollkommene Weinideal in Rüdesheimer, Hochheimer, Laubenheimer und kurz in allen unsern Weinen denken; ich will so gut als wenn ich sie wirklich getrunken hätte die Weine schmecken, zige Mittel wäre, dessen sich alle Kunstverständige — zu verstehen von denen, die durch den Keller gezogen würden — bedienten um zu hohen Idealen der Vollkommenheit zu gelangen, und dass derjenige, welcher nicht lange die Keller besucht und fleissig geschmeckt hätte, nie zu einem so festen und richtigen Weingeschmack gelangen sollte.

Sowie endlich der Lärm sich zu einer ruhigen

Betrachtung herabstimmte, fingen einige an auf meine Seite zu treten; aber wie die andern darauf drangen, dass man um Geschmack zu haben nach Gründen billigen oder verwerfen müsste, verstummten meine Freunde wieder.

„Sackerlot", rief ich, „nach Gründen? nach Gründen? Freilich nach Gründen, aber doch wohl nicht nach solchen, die ihr Herren in euerer armseligen Sprache ausdrücken könnt! Lavater hat auch Gründe angegeben, um die Physiognomien zu erkennen und die guten von den schlechten zu unterscheiden. Aber beim Element, wenn ich einem Kerl ins Gesicht schaue, so will ich tausendmal eher wissen, was der Knabe im Schilde führt, als alle diejenigen so ihn nach den von jenem grossen Meister angegebenen Gründen beurteilen. Ich habe mehr Menschengesichter gesehen, als ich Weine geschmeckt habe, und die Eindrücke, so ich von ihnen behalten habe, dienen mir zu so viel Werkzeugen der Menschenerkenntnis. Mit allen diesen Werkzeugen berühre ich den Kerl auf einmal, mein ganzes Gefühl fliesst um seine Form, und ich drücke ihn damit so ab, dass ich ihn habe wie er da steht, von innen und von aussen; aber die Gründe davon klar zu denken, sie in einen dünnen elenden Faden auszuspinnen und andern mitzuteilen, das verstehe ich so wenig, dass ich vielmehr glaube, es sei nicht möglich, und unsere Sprache sei so wenig das Werkzeug alle Empfindungen, die wir durch unsere fünf Sinne erhalten, auszudrücken, als die vier Spezies das Mittel sind unendliche Grössen zu berechnen."

Hier ging nun der Streit von neuem an; ich behauptete, dass einer, der des Menschen Gesicht in einem Hui mit zehntausend, obgleich unerklärbaren Tangenten berührte, richtiger davon urteilte als ein anderer, der immer nur ein einzelnes Fühlhorn ausstrecken und dasjenige was er dadurch empfände deutlich beschreiben könnte. Und hieraus zog ich sodann die Folge: dass es notwendig in allen Arten des Geschmacks zuerst darauf ankäme, wieviel einer Tangenten hätte, und ob solche richtig wären? Dieses bewiese der Italiener, der täglich gute Gebäude und Gemälde schaute und schöne Musik hörte; durch die Eindrücke, so er davon erhielte, gelangte er zu vielen und richtigen Tangenten, und es ginge ihm mit dem Geschmack in der Musik und der Baukunst wie mir mit dem Weine; das Vergleichen und Entscheiden folge von selbst, sobald man vieles kenne und nebeneinander stelle, und es fehle nur da an Kunstgefühl und Geschmack, wo man keine Gelegenheit hätte sich Tangenten zu erwerben.

Der eine fragte mich, ob es nicht da schlechterdings an dem Weingeschmack fehlen würde, wo, wie in der Türkei, die Religion den Wein verböte, und ob also nicht die Religion eine Hinderungsursache des Kunstgefühls sein könnte. Der andere, ob ich nicht am liebsten in solche Länder reiste, wo der Wein gut bezahlt würde; und ob ich viel Wein in den Staaten absetzte, wo die Unterthanen, von Lasten niedergedrückt, das Weintrinken vergässen. Der dritte, ob nicht ein Klima vor dem andern mehr Wasser als Wein erforderte. Der vierte, ob man zu einem guten Weingeschmack gelangte, wenn man wüsste, dass der eine = A und der andere = B, der dritte aber, der mit beiden übereinkäme, = AB wäre. Und alle wollten nun wieder ihren vorigen Satz behaupten: dass Religion, Regierungsform, Klima und Erziehung den guten Geschmack hindern und befördern könnten.

Hier glaubte man mich recht in die Enge getrieben zu haben. Aber da ich ihnen so weit recht gab, als sie recht hatten, so mussten sie mir auch recht geben, dass Religion, Klima, Regierungsform und eine gewisse Art von Studieren an und für sich keinem Menschen den Geschmack geben oder bilden würden, wofern er ihm nicht dadurch gegeben würde, dass er recht viele und richtige Tangenten bekäme; und so käme alles darauf an, wie man ihm diese beibrächte. Hierüber wollte ich mir den Ausspruch des gelehrten Klubs erbitten und mich und meine Weine inmittels bestens empfohlen haben.

Dieser fiel endlich dahin aus: dass das Kunstgefühl des Weins und dessen Wissenschaft zwei ganz unterschiedene Studien wären, wovon jede in ihrem besonderen Keller erlernt werden müsste. Ich aber behauptete: dass Mengs, der von der Kunst zu ihrer Wissenschaft übergegangen wäre, es in der letztern unendlich weiter gebracht hätte als diejenigen, welche sich bloss mit der Wissenschaft der Malerei beschäftigt hätten; und dass es der Hauptfehler unserer heutigen Erziehung sei, dass wir unsere Jugend früher zur Wissenschaft als zur Kunst anführten.



GRABMAL DES OBERSTLEUTNANT TEICHERT. † 1853



GRABMAL DES LEUTNANT COLMAR VON RANDOW. † 1843

EISENGUSSKUNST

AUF ALTBERLINER FRIEDHÖFEN

VON

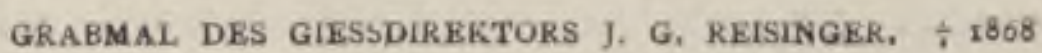
WOLFGANG SCHÜTZ

Vor zwei Jahren hat Hans Mackowsky in dieser Zeitschrift* in seiner eindringlichen Weise auf die feinen, selbst den Einheimischen viel zu wenig bekannten Schönheiten der alten Berliner Friedhöfe hingewiesen. Diese stillen, grünen Oasen inmitten der Millionenstadt, die leider immer mehr verwahrlosen, werden der neuen Zeit vermutlich bald ganz zum Opfer fallen. Damit wird sich Berlin nicht nur unersetzlicher Beispiele geschichtlich gewordener Poesie beraubt haben, sondern auch einer Fülle von Werken von grossem lokalhistorischem Interesse, aus denen sich thatsächlich eine Geschichte der Berliner Plastik in ihren Grundzügen ablesen lässt. Man thut dieser Kunst einen schlechten Dienst, wenn man sie in die Museen rettet, denn sie ist sozusagen am Wege gewachsen und verträgt nicht die Verpflanzung. Auch handelt es sich ja im allgemeinen bei dieser Friedhofskunst nicht um einzelne Kunstleistungen, sondern vielmehr um jene in der Tradition gross gewordene stilsichere, bescheiden auftretende Durchschnittskunst, die gerade um ihres Niveaus willen einen Wertmesser bietet für die Höhe des Zeitgeschmacks.

Diese nicht eigentlich die Qualität berührenden, sondern grundsätzlich sich ergebenden Einschränkungen gelten ganz besonders für jene bescheidene, auf knappste Mittel angewiesene, aber

* Jahrgang XII, S. 143—158.





GRABMAL DES GIESSDIREKTORS J. G. REISINGER. † 1868

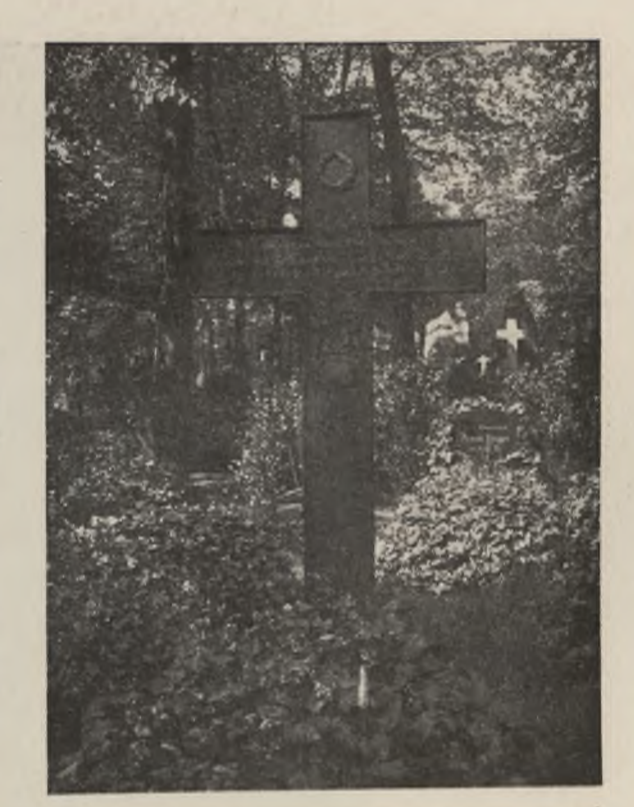


GRABMAL DES GENERALLEUTNANTS VON PIRCH. † 1838

in ihrer Unscheinbarkeit doppelt zu Herzen sprechende Friedhofskunst, die mit dem billigsten Material, dem Gusseisen wirtschaftet. Hinter dieser so liebevoll gepflegten Eisengusskunst steht das eiserne Zeitalter der Befreiungskriege, das das Gusseisen in der Kunst zuerst zu Ehren gebracht hat. Das unscheinbare, farbig reizlose und im Gegensatz zur Bronze durch Oxydation nicht gewinnende Material schien lange Zeit unbrauchbar zu sein für den edlen Metallguss; Mittelalter, Renaissance und Barock haben den Eisenguss nur verwandt für die Erzeugung von Geschützen und Geschossen, allerhöchstens für Grab-, Kamin- und Ofenplatten mit figürlichen Reliefs in mehr oder minder roher Modellierung. Erst zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts machte man die ersten Versuche, den Eisenguss auch für die höhere Kunst zu benutzen, man fing an, Statuen, Büsten und Schmuckgegenstände in Eisen zu giessen. Die bedeutenden technischen Schwierigkeiten wurden nur langsam überwunden. Das Gusseisen, das durch Eingiessen des flüssigen Roheisens in die aus Formsand hergestellte Hohlform gewonnen wird — im Gegensatz zum Schmiedeeisen, das als rotglühendes Metall aus freier Hand auf dem Amboss mit Hammer und Zange bearbeitet wird —, verlangte nachträglich eine mühselige Bearbeitung der Oberfläche mit Meissel und Feile, solange nicht das Geheimnis gefunden war, schon in der Form eine tadellos reine und scharfe Oberfläche zu erzielen. Erst als man dazu gelangt war, konnte man daran denken, allgemeinen Gebrauch von Gusseisen für künstlerische Zwecke zu machen. Um 1800 setzte in Deutschland eine wahre Eisengussära ein; Schmiedeeisen, Bronze und selbst die Edelmetalle wurden eine Zeitlang von dem allmächtig die Mode beherrschenden Gusseisen verdrängt. 1798 hatte Friedrich Wilhelm III. die heute noch bestehende Eisengiesserei zu Gleiwitz gegründet, in der man zunächst die Gemme und die Porträtmedaille pflegte, bald aber auch zu freiplastischen Arbeiten überging. 1804 erfolgte die Eröffnung der Berliner Giesserei, die schnell zu höchstem Ansehn gelangte; „Fontes de Berlin" wurde bald sprichwörtlich für Eisengusswaren von grösster technischer Vollkommenheit. Jetzt lernte man die Formen und das Eisen in einer Vollendung herstellen, die eine manuelle Nacharbeit unnötig machte. Damals entstanden jene das Entzücken der heutigen Sammler bildenden, zierlichen, durchbrochen gearbeiteten,



GRABMAL DES LEUTNANTS LAUER. † 1832



GRABMAL DES FREIHERRN VON LA ROCHE-STARKENFELS. † 1838

fast körperlos zarten Schmucksachen und Plaketten, deren Herstellung uns heute wieder ein unbekanntes Geheimnis geworden ist. Auch jene köstlichen Porträtsmedaillons, deren Modelle von dem Zillerthaler Leonhard Posch herrühren.

Den Eisenguss für die Friedhofkunst populär gemacht zu haben, ist ein Verdienst Schinkels, der mit praktischen Sinn in dem ebenso wohlfeilen, wie wetterbeständigen Eisen das klassische Material der Zeit erkannte. Sein 1819 errichtetes Nationaldenkmal auf dem Kreuzberg zeigte, was der Eisenguss zu leisten imstande war: es ist zugleich ein Ehrendenkmal, das sich die junge Berliner Anstalt gesetzt hat. Schinkels Entwurf ist das Ergebnis langjähriger Bemühungen, von denen eine Reihe gusseiserner Kriegerdenkmale aus der Zeit unmittelbar nach den Befreiungskriegen,* die man auf den preussischen Schlachtfeldern verstreut findet, Zeugnis ablegen. Aber auch für das berlinische bürgerliche Grabmal hat Schinkel selbst eine Musterleistung gegeben in seinem Entwurf zu dem Grabmal für Friedrich Hermstädt,** jener edel stilisierten antiken Stele mit figurierter Palmettenkrönung, wie man sie für sein eigenes Grabmal auf dem alten Dorotheenstädtischen Friedhof in der Chausseestrasse wieder verwendet hat, wenn auch in Stein und Bronze. Beide Typen haben in der gusseisernen Friedhofskunst Altberlins Schule gemacht und sind in zahllosen, oft sehr geistreichen Abwandlungen variiert worden.

Die Spitzsäule des Siegesdenkmals hat, den bescheidenen privaten Verhältnissen angepasst, jene Reduktion erfahren, wie sie das Denkmal des Generals von Köckeritz († 1821) nach einem Entwurf von Schinkel auf dem Invalidenfriedhof in der Scharnhorststrasse als Mustertypus repräsentiert: auf hohem Rechtecksockel, der Wappen und Inschrift aufnimmt, erhebt sich ein gotischer Baldachin mit einer antiken kranzwerfenden Viktoria, die Wimperge krönt der preussische Adler. In seltenen Fällen wird die Siegesgöttin ersetzt durch die Büste des Verstorbenen. Dieser mittelalter-

* Veröffentlicht in Heft 2—4 des ausgezeichneten „Magazin" von Abbildungen der Gusswaren aus der Königl. Eisengiesserei zu Berlin, G. Reimer 1815—1820.

** Das Grabmal von Hermstädt, 1833, stand früher auf dem alten Dorotheenstädtischen Friedhof in der Chausseestrasse und ist im Juni dieses Jahres vom Schinkelmuseum Technische Hochschule übernommen und im Garten daselbst aufgestellt worden. Leider ist die Grabplatte verloren gegangen und ist das Denkmal, das früher an einer Mauer mit dazugehörigem Sandsteingewände stand, jetzt frei aufgestellt worden.



GRABMAL DES GENERALS VON KÖCKERITZ. † 1821

licher Architektur und antiker Plastik verbundene Grabmaltyp erhält sich ziemlich unverändert durch die Jahrzehnte hindurch bis gegen das Ende einer Periode, die etwa mit der Regierung Friedrich Wilhelm IV. abschliesst: das Grabmal der Familie Teichert* auf dem alten Garnisonfriedhof (sogenannter Offiziersfriedhof) in der Linienstrasse von 1853 hat zwar nicht mehr die klare Gesetzmässigkeit der Proportionen und die straffe Tektonik des Köckeritz-Denkmals, bestreitet im übrigen aber seinen Aufbau aus den gleichen Formen. Ebenso hat das erste würdige Schema des Schinkelschen Hermstädt-Denkmals unmittelbar Nachfolge gefunden, unter anderem in der schönen Grabstele des Generalleutnants von Brauchitsch († 1827)* auf dem alten Garnisonfriedhof in der Linienstrasse, mit der wundervoll skulpierten, als Palmettenkrönung ausgebildeten Viktoria und zierlichem Familienwappen. Ein seltener und nur in der Frühzeit vorkommender Grabmaltypus verwendet den dreiseitigen Obelisken, dessen einziger Schmuck das Porträtmedaillon des Verstorbenen bildet; eines der edelsten Beispiele dieser Art ist das Grabmal Fichtes auf dem alten Dorotheenstädtischen Friedhof in der Chausseestrasse von 1814 mit dem

* Nach einem Entwurf von Schinkel, siehe „Magazin" von Abbildungen der Gusswaren aus der Königl. Eisengiesserei.

* Auf einer Neujahrskarte der Königl. Eisengiesserei vom Jahre 1828 als Erzeugnis der Anstalt abgebildet, von Ludwig Wichmann entworfen.



GRABMAL DES GENERALS VON BRAUCHITSCH. † 1827

prächtigen von Ludwig Wichmann modellierten Profilkopf im Oval des Eichenlaubkranzes.*

Die als unmittelbare Erinnerung an die Antike beliebte Form der Grabstele wurde in mannigfachen Variationen ausgebildet; das Denkmal des berühmten Schauspielers Ludwig Devrient († 1832) auf dem alten Friedhof der französischen Gemeinde in der Chausseestrasse,** führt über von der reliefmässig orientierten Stele zu dem kubisch gleichmässig ausgebildeten Altarpostament auf quadratischem Grundriss, der von einer antiken Schale, in anderen Fällen von einer Urne oder einer Lampe gekrönt wird; bei Militärs ersetzt man diese Symbole durch den Helm, (Leutnant Colmar von Randow † 1843) Schild oder Waffentrophäen. Das Grabmal des Königlichen Hüttenfaktors Lauer, der in dem Befreiungskriege als Leutnant mitgekämpft hatte, trägt als Aufsatz das eiserne Kreuz. Nur in Ausnahmefällen wird die rein antike Form des Lekythos mit Reliefschmuck herangezogen, wie auf dem Grabmal des Maschinenbauers Martin August Freund* auf dem alten Dorotheenstädtischen Friedhof († 1827). Auf einem entzückenden Relief ist die Norne Skuld dargestellt und die

* Aufnahme des Kopfes durch Füsilier Hugo Schröder, Berlin, Regiment Kaiser Franz.

** Leider soll auch dieses Denkmal vernichtet werden und es ist schon eine Kommission an Ort und Stelle gewesen, so dass demnächst ein süssliches charakterloses Monument entstehen wird.

* Der Lekythos ist von dem dänischen Bildhauer Professor Hermann Ernst Freund, geboren 1786, gestorben 1840, für seinen früh verstorbenen Bruder 1829 gefertigt und in Gleiwitz in Oberschlesien gegossen.

Rückseite zeigt die Insignien des Maschinenbauers, Schmiedezange, Hammer und Zirkel. Eine neue architektonische Ausdrucksnuance trat ein, als man die strenge rechteckige Postamentform vertauschte gegen die kannelierte Rundsäule oder den polygonalen Zylinder, dessen Wände man durch Auf- in der Harmonie ihrer Proportionen, zum Beispiel in den Grabmälern von Devrient und des Generalleutnants von Pirch († 1838) und der Führung ihrer Profile, die bisweilen wahrhaft klassisch sind. Auch an der technischen Reinheit und Schärfe des Gusses, die namentlich der ornamentalen Verzierung und den



GRABMAL M. A. FREUND. † 1826

lösen in hohe Blendnischen belebte (Grabmal Wilhelm von Wiebel † 1847). Das Höhenverhältnis zwischen Postament und Aufsatz unterliegt stärksten Schwankungen; es kommt vor, dass die weitgebauchte Urne die Architektur des Sockels vollkommen beherrscht. Die stille, unaufdringliche Schönheit dieser kleinen Monumente liegt vor allem oft mit unnachahmlich sicherem Geschmack in der Fläche verteilten Schrifttypen zugute kommt, kann man seine Freude haben.

Ein amüsanter kleiner Zentralbau, das Grabmal der Hofrätin Johanne Karoline Krüger († 1824)*

* Das Grabmal ist nach einer alten Photographie aus dem Märkischen Museum veröffentlicht, da der Friedhof nicht mehr



GRABMAL H. L. GEISSLER. † 1828



GRABMAL LUDWIG DEVRIENT. † 1832

einst auf dem alten Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Potsdamer Bahnhof, ein in Blendnischen aufgelöster sechsseitiger Zylinder mit hoher, von einem Kreuz bekrönter Kuppel, möge hinüberleiten zu dem gewöhnlichsten, aber seiner Wohlfeilheit wegen am meisten begehrten Grabmaltyp, dem einfachen lateinischen Kreuz, das Mackowsky mit Recht als „das Durchschnittsprodukt der Eisengussfabrikation" bezeichnet. Die Form im einzelnen variiert wieder stark — unsere Abbildung zeigt gleich drei Varianten nebeneinander — und gerade diese das Auge immer wieder aufs neue fesselnde Mannigfaltigkeit verleiht selbst diesem bescheidensten Friedhofschmuck jenen so persönlichen, innerlichen Eindruck, den unsere moderne, schablonenmässig gehandhabte und meist viel teuerere Kirchhofsplastik aufs schmerzlichste vermissen lässt. Cölinblau gestrichen oder schwarz lackiert mit sauber vergoldeten Buchstaben, so ragen diese gusseisernen Kreuze aus dem die Grabhügel dicht überwuchernden, uralten Epheu heraus — mit leiser aber eindringlicher Sprache von dem pietätvollen Totenkultus unserer Altvorderen kündend, der auch bei äusserster Einschränkung Geschmack, ja selbst Schönheit zu entwickeln verstand.

existiert. Das Denkmal befindet sich als einziges noch vorhandenes heute auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof in der Bergmannstrasse.

Die Herrschaft der Eisengussära währte nur kurze Zeit; in den dreissiger Jahren schon erstand dem Gusseisen ein mächtiger Nebenbuhler in dem unschönen, aber seiner trefflichen Gussfähigkeit wegen bequemeren Zinkguss, den zuerst Moritz Geiss — übrigens unter dem Beifall Schinkels — in grossem Maassstabe anwandte. Die Eisengusskunst geriet in Vergessenheit. 1848 fiel die Berliner Eisengiesserei der Volkswut zum Opfer und ging mit den alten, schönen Modellen in Feuer auf. Nach Wiederaufbau wurde der Kunstguss nur in beschränktem Maasse getrieben, zumal sich einige Konkurrenzunternehmungen mit Erfolg aufgethan hatten. Nur Gleiwitz pflegte den alten historischen Eisenguss fort und hat vor zwei Jahren die Technik des Hohlgusses wieder gefunden. Damit hat sich die Rückkehr zum Eisenguss vollzogen, die, wenn nicht alle Zeichen trügen, wieder etwas wie eine zweite Blütezeit der Eisenplastik heraufführen wird.



GRABMAL J. C. KRÜGER



GRABMAL JOHANN GOTTLIEB FICHTE. † 1814



GRABMAL Dr. von WIEBEL. † 1847



TRAGÖDIE UND KOMÖDIE. RELIEF VOM GRABMAL DEVRIENTS

EINE JUGENDARBEIT VON LOUIS ASCHER

VON

V. CURT HABICHT

Im Besitze des Herrn Regierungsrat Lange, Hannover, befindet sich ein Gruppenbild, das mir wegen seiner Komposition, der Farbenwahl und der Darstellung auffiel. Eine nähere Untersuchung ergab, dass das Gemälde: LA f. MLCCC XX VIII gezeichnet ist. Die Vermutung, dass es sich um den hamburgischen Maler Louis Asher handeln könne, wurde durch eine Mitteilung des Vereins für hamburgische Geschichte* und durch einen Vergleich mit Signaturen auf Zeichnungen und Studien Ashers** vollkommen bestätigt.

* Ich danke auch an dieser Stelle dem Vorsitzenden ergebenst für seine gütige Mitteilung.

** Frau Doktor Plessing, Lübeck, die mir die Zeichnungen Ashers freundlicher Weise übersandte, danke ich hiermit ergebenst.

Asher ist auf der Jahrhundertausstellung in Berlin durch das reizvolle Bildnis der Jenny Lind vom Jahre 1845 bekannt geworden. Das Gruppenbild in Hannover darf deshalb besondere Beachtung beanspruchen, weil es den Künstler in seiner frühen Zeit in einer auffälligen Abhängigkeit von der vorausgehenden, hamburgischen Künstlergeneration zeigt. Diese Thatsache ist um so beachtenswerter, als Asher seine Lehrzeit bei Gerdt Hardorff und Leo Lehmann durchgemacht hat und nach Besuch der Düsseldorfer und Dresdener Akademie seit 1825 mit P. von Cornelius in München tätig gewesen ist.* Von Eindrücken, die er dabei empfangen haben muss, finden

* Vergleiche A. Thieme E. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. II. Band, Leipzig 1908. Seite 179.



LOUIS ASHER, GRUPPENBILD DER FAMILIE JOHNS-LANGE
BES.: REG.-RAT LANGE, HANNOVER

wir hier keine Spur. Dagegen dürfen wir uns mit vollem Rechte an Schöpfungen des Hamburgers Philipp Otto Runge erinnert fühlen. Ehe ich auf diese Erscheinung und ihre Erklärung eingehe, folge eine kurze Beschreibung des Bildes* selbst.

In einer links durch ein Haus begrenzten, rechts offenen Landschaft (Hamm / Hamburg) ist eine grössere Familie dargestellt. In der Mittelachse erscheint die Hauptperson, die jungvermählte Frau Lange, Tochter des Hamburger Senators Ed. Johns, der die Anfertigung des Bildes veranlasst hat. Alle übrigen Gestalten, ausser dem neben der Frau stehenden Herrn, ihrem Manne, dem Magdeburger Grosskaufmann Carl Theodor Lange, sind ihre Geschwister, also Kinder des Senators Johns. Der auf ihren Armen erscheinende Säugling ist ihr Töchterchen. Asher hat der Gruppe des Ehepaares auf der anderen Seite die zweier ungefähr gleichaltriger Brüder Johns gegenübergestellt. Sehr geschickt und lebendig wirkt die Unterbringung der übrigen darzustellenden Geschwister. Der älteste Bruder der jungen Frau sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf der linken Seite und zu seinen Füssen kniet ein, eine Traube hoch haltendes, Brüderchen. Das Mädchen mit dem Strausse vor dem Ehepaare und die beiden jüngsten Geschwister halten dieser Gruppe die Wage. Der noch übrig bleibende, den Wagen ziehende Junge stellt die Verbindung zwischen den beiden Bildhälften her.

In ähnlicher Weise hat Asher bei der Farbenwahl einen Zusammenklang herzustellen versucht. Wieder geht er von der Mittelfigur aus, die in ein helles, blaugrünes Gewand gekleidet ist. Der auf ihrem rechten Arme hängende Shawl ist hellbraun gefüttert, das bekannte innere Muster spielt in Rot, Blau und Grün. Das Kleidchen des Kindes ist hellgelb. Das Vorherrschen von Blau und Gelb setzt sich nach den Seiten fort. Der Junge vor dem Wagen hat hellgelbe Hosen und blaue Hosenträger, das Mädchen rechts einen gelben Strohhut mit blauen Bändern und himbeerrotes Kleid. Blau und rot gekleidet erscheinen dann rechts die Kleinen im Wagen, über denen sich zunächst das saftige Dunkelgrün der Wiese, das Hellblau des Wassers und das Graugrün der ferneren Landschaft erhebt. Dieser Farbenskala ist die der linken Seite fein angepasst.

Der sitzende Junge hält eine tiefgrüne Traube und ist selbst in ein moosgrünes Kleidchen gekleidet.

* Öl auf Leinwand; hoch: 1,23 m; breit: 1,315 m. Erhaltung gut.

Der sitzende Johns trägt schwarzen Frack, graue Hosen, gelbe Handschuhe und gelbe Halsbinde. Von den beiden stehenden Brüdern erscheint der linke in blauem Frack, grauroten Hosen, schwarzer Halsbinde und der rechte in weinrotem Rock, weisser Halsbinde und hält ein rotgebundenes Buch in der Hand.

Neben dieser bewussten Kompositions- und Farbenwahl kommt die Kennzeichnung der einzelnen Persönlichkeiten zu ihrem Recht. Abgesehen von dem Streben nach Porträtähnlichkeit ist das allgemein Menschliche der verschiedenen Altersstufen und das individuell Typische der Einzelpersönlichkeiten festgehalten. Der behäbige — biedermeierische — Ernst der Männer, das Schwärmerische — Romantische — der beiden Jünglinge und das naiv Reizvolle der Kinder sind in eindrucksvoller Weise zum Ausdruck gebracht. Und doch gleitet der Blick immer wieder zurück zu der Hauptperson, zu der von Lebenslust, Gesundheit und Glück strahlenden Mutter und zu ihren offenen, ehrlichen Augen.

Die Darstellung einer Familie in der freien Landschaft und die Art der Kinderdarstellungen sind die Eigentümlichkeiten, die zunächst an Philipp Otto Runge erinnern. Das Motiv der Kinder mit dem Wagen findet sich in vorbildlicher Weise in der Darstellung der Kinder Hülsenbeck vom Jahre 1805 (Kunsthalle Hamburg).* Auch die Kinder im Bildnis der Eltern, 1806** (Kunsthalle, Hamburg), ebenda die Begrenzung der linken Bildhälfte durch ein Haus und die Wiedergabe einer Landschaft auf der anderen Seite, schliesslich auch die tüftelige Behandlung des Vordergrundes mit sorgfältig wiedergegebenen Blümchen erinnern aufs deutlichste an Ashers Bild.

Selbst die Wiedergabe der jungen Frau, die so persönlich wie möglich erscheint und es auch ist, hat ihr Vorbild, an das sich Asher in freier Weise angelehnt hat. In Erwin Speckters Bild: die Schwestern des Künstlers*** gemahnt die Mittelfigur ganz deutlich an die Darstellung der jungen Frau Lange auf Ashers Werk. Da Asher und Spekter eng befreundet waren, finden die Beziehungen im künstlerischen Schaffen schon hierin ihre Erklärung.

Es kann kein Zweifel obwalten, dass sich der Künstler in diesem Werke bewusst an weiter zurückliegende Arbeiten und vornehmlich an die von

* Vergleiche H. von Tschudi: Katalog der Ausstellung deutscher Kunst. Aus der Zeit 1775-1875 Band I. München 1906, Seite 46.
** ebenda Seite 47.
*** Vergleiche Abbildungen zu Lichtwark: a. a. O. Seite 136.

Philipp Otto Runge angelehnt hat. Ich halte es für wahrscheinlich, dass da der Wunsch des Auftraggebers, des alten Senators Johns, ein Wort mitgesprochen hat, das der Künstler um so eher berücksichtigen konnte, als ihm hier, namentlich in der natürlichen Wiedergabe der zahlreichen unerwachsenen Kinder, eine Hülfe erwuchs, die er nicht zu verschmähen brauchte.

Asher hat noch keinen Bearbeiter* gefunden. Dieser kleine Beitrag für eine kommende Darstellung der Kunst und des Lebens des hamburgischen Malers** mag mit dem Hinweis geschlossen werden, dass noch mehrere Verwandte des Künstlers leben und dass besonders in lubischem und hamburgischem Privatbesitz eine Reihe von Werken des Künstlers aufbewahrt werden.

Das zum ersten Male veröffentlichte Bild der Familie Johns-Lange nimmt deshalb einen besonderen Rang ein, weil es zeigt, dass die grosse Kunst Philipp Otto Runges noch spät nachgewirkt hat, und weil es damit für die Bedeutung dieses Künstlers aber auch für das echt niedersächsische Festhalten an dem einmal Erworbenen zeugt.

* Eine kurze Übersicht findet sich in Alfred Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg II. Band, Hamburg 1898. Seite 159 ff.

** Wie recht Lichtwark: a. a. O. Seite 160 mit den Worten hat: „Wenn einmal die zerstreuten Bildniszeichnungen und Lithographien und die gemalten Bildnisse von Louis Asher zusammengestellt sein werden, so dürfte dieser Teil seines Werkes seinen Historienbildern und Wandgemälden überlegen erscheinen . . ." beweist gerade ein Bildnis wie das hier veröffentlichte.



OTTO FRÖHLICHER, LANDSCHAFT MIT KÜHEN
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

KUNST UND UMSATZSTEMPEL

VON

FELIX SZKOLNY

Das Gesetz über den Warenumsatzstempel vom 20. Juni 1916 ist am 1. Oktober in Kraft getreten. Es enthält zwei Arten von Steuern. Gemeinsam ist beiden die Besteuerung des Umsatzes von Warenlieferungen oder genauer der Zahlungen für Warenlieferungen. Der Unterschied liegt darin, dass er sich bei der einen Art um die Besteuerung des Jahresumsatzes, bei der anderen um die Besteuerung des einzelnen Umsatzes handelt. In der Tagespresse und den Fachzeitschriften sind bereits zahlreiche Erläuterungen erschienen, zumal da, was bei

Stempelgesetzen den Sachverständigen nicht Wunder nimmt, bereits zahlreiche Kontroversen entstanden sind. Aber abgesehen von gelegentlichen Äusserungen sind die mannigfachen und bedeutsamen Fragen, welche die Kreise der Kunst berühren, kaum gestellt, geschweige denn beantwortet worden.

Obgleich sich die folgende Darstellung nur an diese Kreise wendet, dürfte sie doch einen Beitrag zum allgemeinen Verständnis des Gesetzes liefern. Dass es notwendig ist, sich mit den leitenden Gedanken des Gesetzes vertraut zu machen, ergibt sich schon aus den hohen Strafen, die an etwaige Zuwiderhandlungen geknüpft sind. Die Geldstrafe beträgt nämlich den zwanzigfachen Betrag der hinterzogenen Abgabe, und wenn dieser nicht festgestellt werden kann, 150—30000 Mark.

A.

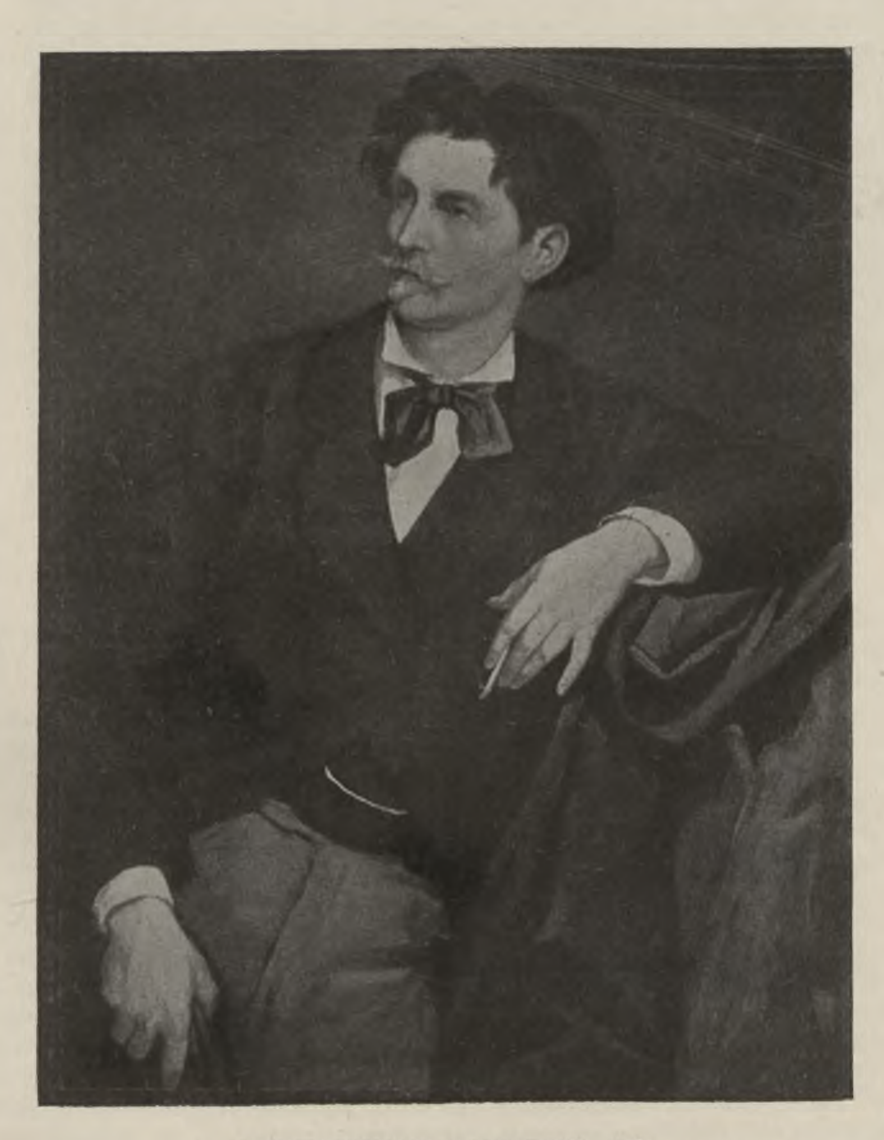
Die Besteuerung des Jahresumsatzes.

Ihr unterliegt nach § 76 des Gesetzes jeder, der im Inlande ein stehendes Gewerbe betreibt, also jeder Kunst- und Antiquitätenhändler, gleichviel, ob er Voll- oder Minderkaufmann ist, und ob das Geschäft von einer Einzelperson oder einer Gesellschaft z. B. offenen Handelsgesellschaft, Aktiengesellschaft, Gesellschaft mit beschränkter Haftung betrieben wird. Die Thätigkeit der Künstler, Maler oder Bildhauer, gehört nicht hierher, denn wenn sie auch Erwerbszwecke verfolgen, so sind diese doch nicht das ihre Thätigkeit beherrschende Streben, wenigstens sollten sie es nicht sein. Wer das Gesetz gelesen hat, wird vielleicht darauf hinweisen, dass die Befreiung des Künstlers von der Steuerpflicht in 10,3 des Tarifs ausdrücklich ausgesprochen sei. Dies ist jedoch nur teilweise richtig. Da diese Bestimmung auch für das Kunstgewerbe und für die unten zu erörternde Quittungssteuer wichtig ist, bedarf sie einer eingehenden Erläuterung. Das Gesetz sagt: „Den Warenlieferungen stehen Lieferungen aus Werkverträgen gleich, wenn der Unternehmer das Werk aus von ihm zu beschaffenden Stoffen herzustellen verpflichtet ist und es sich hierbei nicht bloss um Zuthaten oder Nebensachen handelt.“ Ein dem täglichen Leben entnommenes Beispiel wird den Sinn sofort klarstellen. Wenn jemand Stoff zu einem Anzug in einem Geschäft kauft und sich daraus vom Schneider einen Anzug fertigen lässt, liegt ein sogenannter reiner Werkvertrag vor. Dieses Geschäft ist steuerfrei, mag auch der Schneider die Zuthaten, wie Knöpfe, Futter hergeben. Liefert der Schneider aber auch den Stoff zu dem Anzug, so liegt ein Werklieferungsvertrag vor, der steuerpflichtig ist. Das bei einem Künstler bestellte Werk, z. B. ein Porträt, ist Gegenstand eines reinen Werkvertrages, denn Farbe und Leinewand sind nur eine Nebensache. Die Lieferung des bestellten Kunstwerkes ist also steuerfrei. Insoweit ist die oben angegebene Auffassung, dass die künstlerische Arbeit steuerfrei sei, zutreffend. Sie übersieht aber, dass zum Wesen jedes Werkvertrages eine auf Bestellung hergestellte Arbeit gehört. Wer von einem Maler ein fertiges Gemälde, von einem Bildhauer eine fertige Bronze erwirbt, schliesst mit ihm einen Kaufvertrag, keinen Werkvertrag ab. Alle diese Veräusserungen der Künstler sind von der Steuer nur unter dem oben dargelegten Gesichtspunkt frei, dass die Thätigkeit des Künstlers als eine nicht gewerbliche anzusehen ist.

Durch die Besteuerung der Werklieferungsverträge im Gegensatz zu den reinen Werkverträgen ergeben sich Schwierigkeiten für die Steuerpflicht auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. Allerdings, bei den Unternehmungen, die sich mit dem Vertrieb von kunstgewerblichen Gegenständen beschäftigen, kann kein Zweifel entstehen, da deren Umsätze gewöhnliche Warenlieferungen und daher der Steuerpflicht unterworfen sind. Anders liegt es bei den Künstlern, die in der kunstgewerblichen Thätigkeit ihren Lebensberuf gefunden haben. Erhalten sie allerdings das Material für ihre Arbeiten vom Besteller, so liegt ein steuerfreier Werkvertrag vor. Das Gleiche gilt, wenn sie zwar das Material selbst liefern, dieses jedoch nur als Zuthat oder Nebensache anzusehen ist. Während aber bei der streng künstlerischen Thätigkeit das Material, wie Farbe und Leinwand stets nur als Nebensache anzusehen ist, wird bei den kunstgewerblichen Arbeiten diese Frage im einzelnen Falle zu prüfen und häufig wohl zu verneinen sein. Kann das Material nicht als Zuthat angesehen werden, so liegt ein Werklieferungsvertrag vor, der der Besteuerung unterliegt, wenn man nicht auch hier das Vorhandensein eines Gewerbebetriebes verneinen will. Es ist schwer, vorauszusagen, zu welcher Auffassung die Gerichte gelangen werden, da sich die verschiedensten Erwägungen kreuzen, und auch die einzelnen Fälle in der Praxis sehr verschieden liegen. Zunächst dürfte es schon zweifelhaft sein, ob man die kunstgewerbliche Produktion der rein künstlerischen im Sinne des Gesetzes gleichstellen wird. Aber obgleich es offenbar ein Unrecht wäre, denjenigen Künstler, welcher nur Entwürfe, wenn auch aus von ihm selbst beschafftem Material herstellt, ungünstiger als andere Künstler zu stellen so muss eine abweichende Auffassung doch dann eintreten, wenn der Künstler seine Entwürfe gewerbsmässig vervielfältigen lässt und veräussert.* Man denke z. B. an den Innenarchitekten, der Zeichnungen für Möbel entwirft, die Ausführung einem Tischler überträgt und selbst an seine Aufftraggeber liefert. Geschieht dies allerdings nur gelegentlich, so fehlt es an dem Merkmal der Gewerbsmässigkeit, so dass natürlich auch der Bildhauer, der hin und wieder in der eben geschilderten Weise thätig ist, der Steuer nicht unterliegt. Ob in einem solchen Falle der Quittungsstempel zu entrichten ist, wird unter B. erörtert werden.

Die Verkäufe des Kunstsammlers sind steuerfrei, es sei denn, dass die Bezeichnung „Sammler“ nur eine

* Vgl. Auslegungsgrundsätze des Bundesrats vom 26. Juni cr. unter XIII.



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS. 1864
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



HANS THOMA, FRAUENBILDNIS. 1870

AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



JULIUS ROLLMANN, ST. MARIA DELLE SALUTE
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Maske ist, hinter der sich ein gewerbsmässig betriebener Kunsthandel verbirgt.

Soweit die Steuerpflicht eintritt, hat der Steuerpflichtige am Schlusse des Kalenderjahres binnen dreissig Tagen der Steuerbehörde die Gesamtsumme der Zählungen, also nur eine Ziffer, keine Details, anzumelden, die er für seine Verkäufe und sonstigen Warenlieferungen im Laufe des Jahres erhalten hat. Mit der Anmeldung ist zugleich die Steuer zu entrichten. Wer eine geregelte Buchführung hat, kann die empfangenen Zahlungen ohne Schwierigkeit zusammenstellen und anmelden. Ist der Geschäftsbetrieb so klein, dass weder Bücher noch sonstige Unterlagen für die zuverlässige Berechnung der Gesamtsumme vorhanden sind, so hat der Steuerpflichtige den Gesamtbetrag der eingegangenen Zahlungen zu schätzen und danach die Steuer zu entrichten. Allerdings kann die Steuerbehörde, wenn sie Grund hat, den Angaben zu misstrauen, ihrerseits die Schätzung vornehmen und demgemäss die Steuer berechnen. Die Umsatzsteuer legt daher den Kleingewerbetreibenden z. B. den kleinen Antiquitätenhändlern nahe, eine geregelte Buchführung einzuführen, mindestens die Unterlagen ihrer Geschäfte sorgfältig aufzubewahren. Wer in seinem Geschäfte keinen grösseren Umsatz als 3000 Mark im Jahre erzielt, ist von der Steuerpflicht befreit, hat also auch die eingegangenen Zahlungen nicht der Behörde anzumelden.

Die Höhe der Steuer beträgt eins vom Tausend des Gesamtbetrages der Zahlungen, in Abstufungen von 10 Pfg. für je volle 100 Mk. Beträgt also z. B. der Jahresumsatz 4050 Mk., so beträgt die Steuer 4 Mk. Wie gross die Belastung ist, welche diese neue Steuer für den Verkehr mit sich bringt, erhellt daraus, dass man mit einen jährlichen Ertrag von 250 Millionen rechnet. Am schwersten wird die Steuer von denjenigen empfunden werden, welche im Steuerjahr keinen Gewinn, sondern sogar einen Verlust erlitten haben. Darauf wird jedoch keine Rücksicht genommen, der Umsatz entscheidet, nicht der Gewinn!

Zum ersten Male ist die Steuer für die in das letzte Vierteljahr des laufenden Jahres fallenden Zahlungen zu entrichten. Die erste Anmeldung bei der Steuerbehörde hat bis zum 30. Januar 1917 zu geschehen.

Das Gesetz gibt dem Steuerpflichtigen das Recht, der Besteuerung statt der Gesamtsumme der im Jahre eingegangenen Zahlungen, den Gesamtbetrag des Entgelts für die während eines Jahres erfolgten Lieferungen ohne Rücksicht auf die thatsächliche Bezahlung zu Grunde zu legen. Wer einmal von diesem Rechte Gebrauch gemacht hat, kann nicht im nächsten Jahre die andere Art der Berechnung wählen. Denn das Gesetz schreibt vor, dass von der einmal getroffenen Wahl nur mit Genehmigung der Steuerbehörde abgewichen werden kann.

Welche Entscheidung zweckmässig ist, wird von der Art des einzelnen Geschäftsbetriebes abhängen. Zu erwägen ist, dass derjenige, welcher die Versteuerung nach dem Gesamtwert der Lieferungen wählt, dadurch Schaden

erleiden kann, dass er eine Lieferung versteuert, für die er hinterher wegen Zahlungsunfähigkeit des Schuldners oder aus anderen Gründen keine Zahlung erhält. Andererseits spricht das Vorhandensein von grossen Aussenständen am 1. Oktober 1916 für die Wahl der Besteuerung nach den Lieferungen.

Das Gesetz gewährt in den in dem Gesetz am Schluss der Tarifstelle aufgeführten Fällen Befreiung von der Steuer. Hier interessiert die Begünstigung des Imports ausländischer und des Exports inländischer Kunstwerke. Gegenüber der oft erörterten Frage, wie der Einführung ausländischer Kunstwerke zu steuern, die Ausführung inländischer zu heben sei, bleibt das Gesetz „neutral". Es gewährt Steuerfreiheit in dem einen wie in dem anderen Falle, natürlich in einer allgemeinen Bestimmung, die aber auch für Kunstwerke zu gelten hat.



JOHANN SPERL, LANDSCHAFT MIT SCHAFEN
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

B.

Die Besteuerung des einzelnen Umsatzes, die sogenannte Quittungssteuer

verpflichtet den Empfänger der Zahlung bei Warenlieferungen im Betrage von mehr als einhundert Mark binnen zwei Wochen ein schriftliches Empfangsbekenntnis zu erteilen. Es besteht also insoweit ein Zwang zur Ausstellung von Quittungen. Die Versteuerung erfolgt durch Verwendung von Stempelmarken, die durch Postanstalten ausgegeben werden. Bei Teilzahlungen ist eine versteuerte Quittung über den Gesamtbetrag der bezahlten Schuld bei der letzten Teilzahlung zu erteilen. Hat der Empfänger der Zahlung die Verstempelung unterlassen, so ist die Abgabe vom Empfänger der Quittung, binnen zwei Wochen nach dem Tage des Empfangs und jedenfalls vor der weiteren Aushändigung der Quittung zu entrichten. Ist die Ausstellung einer Quittung unterblieben, obgleich eine Verpflichtung dazu bestand, so tritt die Steuerpflicht mit der Zahlung ein. Der Steuersatz beträgt auch hier eins vom Tausend.

Die Quittungssteuer gilt nur für den Warenumsatz ausserhalb des gewerblichen Betriebes. Sie kommt also in erster Reihe für Nichtgewerbetreibende (Privatleute) in Betracht, für Gewerbetreibende nur in den wenigen Fällen, wo diese eine steuerpflichtige Zahlung ausserhalb ihres Gewerbebetriebes erhalten. Der Quittungssteuer unterliegen daher auch die Verkäufe des Sammlers.

Die Vorschriften der Tarifnummer 10 finden nach ausdrücklicher Bestimmung des Gesetzes auch hier Anwendung.

Auf Seite 2 ist dargelegt worden, dass die Lieferung eines Kunstwerkes, das vom Künstler auf Grund einer Bestellung geschaffen worden ist, als reiner Werkvertrag der Besteuerung nicht unterliegt, dagegen die sonstigen Verkäufe des Künstlers nur deswegen steuerfrei sind, weil die Künstler nicht als Gewerbetreibende anzusehen sind. Da die Quittungssteuer nun gerade die Privatpersonen trifft, so verfällt die Zahlung, welche der Künstler für den Verkauf seines Werkes erhält, der Steuerpflicht. Dieser Folgerung wäre nur dann zu entgehen, wenn der Verkauf eines Kunstwerkes durch den Künstler selbst nicht als Warenlieferung angesehen wird. Dem steht jedoch entgegen, dass das Gesetz als Ware jede bewegliche Sache ansieht, welche Gegenstand des rechtsgeschäftlichen Verkehr sein kann. (vergleiche Tarifnummer 10, 2). Dies Ergebnis ist um so unbilliger, als bei der Jahresumsatzsteuer der Kleingewerbetreibende von der Abgabe befreit ist, da § 78 des Gesetzes bestimmt, dass, wenn sich der Gesamtbetrag der in einem Jahre eingegangenen Zahlungen 3000 Mark nicht übersteigt, Anmelde- und Steuerpflicht wegfallen. Für die Quittungssteuer ist eine solche Vorschrift nicht erlassen worden.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Das Kunstsalon *Fritz Gurlitt* fährt — nachdem eine schöne Daumierausstellung ihm im letzten Augenblick durch eine üble Denunziation verhindert worden ist — mit vielem Glück fort, Werke deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts aus dem Privatbesitz ans Licht der Öffentlichkeit zu ziehen. Es wirkt in seiner Thätigkeit noch der Geist der Jahrhundertausstellung von 1906 nach, die ihre Bedeutung noch jeden Tag bewährt, indem die Erinnerung an sie fort und fort zur Erforschung des nationalen Kunstbesitzes antreibt. Die Gurlittsche Ausstellung enthält einige bisher unbekannte Arbeiten, die seinerzeit in der Nationalgalerie wohl am Platze gewesen wären. Besonders gilt dieses von dem Selbstbildnis Feuerbachs aus dem Jahre 1864. Der Haltung nach ist das Bildnis den beiden Selbstbildnissen von 1878 verwandt. Es steht künstlerisch nicht auf gleicher Höhe wie diese späteren, ist in all seiner Befangenheit aber doch ein wertvolles Feuerbach-Dokument. Wesentlich ist auch ein Bild Caspar David Friedrichs, das „Nordlicht". Da es im Vordergrund nur gezeichnet und untermalt ist, wird es aufschlussreich für die Arbeitsweise dieses fast pedantisch vorgehenden Romantikers. Ein Künstler aus der Nähe des frühen Thoma und des Leiblkreises, dessen Arbeiten man selten begegnet, ist Otto Fröhlicher. Seine „Landschaft mit Kühen" zeigt, wie er dem Münchener Kreis zwischen 1870 und 1890 angehört hat. Zwei kleinere Bilder von Ferdinand von Rayski machen von neuem auf die geschmeidige Vielseitigkeit dieses Talents aufmerksam. Eine Wiederentdeckung ist Julius Rollmann, ein Düsseldorfer, der zwischen 1827 und 1865 gelebt hat und dessen Landschaften — vor allem die beiden hier abgebildeten — eine ungewöhnliche Freiheit des Blicks — und Kultur des Könnens verraten und von einem Empfinden getragen werden, das wir nicht wohl anders als modern bezeichnen können. Andere Bilder, wie die von Dahl, Jakob Gensler, Ferdinand von Kobell, Franz Krüger, Marées, Menzel, Schuch, Sperl, Stauffer-Bern und vor allem schöne Arbeiten von Thoma sollen nur eben erwähnt werden. Solche Ausstellungen, die in aller Bescheidenheit ein Erkenntnisziel verfolgen, verdienen die Förderung aller Kunstfreunde.

❦

OLAF GULBRANSSON

hat seine schüchterne und bescheidene Trägheit überwunden und, unabhängig von der Repräsentation des „Simplizissimus", in einer umfassenden Ausstellung (bei *Paul Cassirer*) alle, das heisst die beiden Seiten,



CASPAR DAVID FRIEDRICH, NORDLICHT
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



JULIUS ROLLMANN, FRASCATI
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

seiner interessanten Persönlichkeit gezeigt. Er kommt uns als Aussteller zum ersten Mal ganz in eigenem Namen und in Selbstverantwortung, wie sein grosser Landsmann zu sagen pflegte, aus dessen Geistesbezirken er geboren wurde, auch er. In den Tagen, da Ibsen, der sich selbst das Amt des „Staatssatirikus" zuschrieb, sein Lebenswerk beschloss, begann ein neunzehnjähriger Bursche, den die Natur zu einer anderen Art von künstlerischem Staatssatirikus vorausbestimmt hatte, seine Arbeit, in einem kleinen Kristianiaer Witzwinkelblatt, dem „Tyrihans". Und der obskure „Tyrihans" kam durch die helle, frische, mutige, summarische, mehr als nur witzige Zeitchronik, die der junge Gulbransson darin trieb, herauf ans Licht und in die Kunstgeschichte.

Als fast fertiger Gestalter ist dieser Bauernsohn aufgetreten. Mit scharfen Sinneswerkzeugen, mit einer funkelnden Beobachtungsgabe, mit robusten Humoren beschenkt, hatte dieses glückliche Talent sein junges Leben ganz in der Anschauung der Natur, in Verkehr mit Pflanze und Tier vertragen; es war praktischer Müssiggang, nicht Traümerei gewesen. Andererseits wurde seine lebhafte Einbildungskraft genährt durch die nordischen Urweltphantastereien und Saga-Erzählungen einer steinalten Grossmutter. So trat er in die Welt; rasche zeichnerische Grundtriebe machten ihn zum Journalisten. Er brachte Natur und Eigenart ins Handwerk. Will man schon den Mitarbeiter des „Tyrihans" analysieren, so muss man sagen: dass ihn zuerst die Schrift seines Landsmannes Edvard Munch fesselte; dass er dann wohl Oberländer, Wilhelm Busch und Thomas Theodor Heine kennen lernte und auf diesem Wege jene gedrängte, verkürzende, durchsichtigklare, suggestiv-einfache, geometrisch geregelte Liniensprache gewann, an der ihn auch der flüchtigste Blick erkennt. Er ist in gewissem innern Gegensatz zu diesen seinen Brüdern der Karikatur der Nur-Zeichner, während in jener Trias immerhin malerische Sehnsüchte lebten, denen in Nebenwerken Genüge geschah.

Der „Tyrihans" zeigt Gulbranssons Naturell im Geiste schon abgerundet, in der zeichnerischen Wahrheit aber auf dem sicheren Wege zu jener, in ihrer Enthaltsamkeit so temperamentvollen Formbezwingung und Formenstrenge. Das beste Blatt stellt die alte englische Königin als Wunderblume Victoria regia africana dar, die vom Hippopotamus Ohm Krüger beschnüffelt wird. Ein genialer Einfall, der sinnbildlich ist für die geheimnisvolle und „hinterlistige" Art, wie es Gulbransson zeitlebens mit den lieben Tieren zu thun hatte. Für sein Gefühl — das auch Henrik Ibsens Gefühl ist — steht die Menschheit auf höchst intimen Fusse mit diesen lieben Tieren. Er nimmt sich selbst nicht aus. Vor einigen Monaten sandte er seinen Freunden die Anzeige von der Geburt eines Sohnes: das heisst er zeichnete sich als grossen schweren Kater, der sich auf dem Boden wälzt und wie ein geschickter Akrobat sein Junges wonnig auf den Pfoten wiegt und balanziert.

Ibsens Rubek geheimniste mit dem Meissel ein Menagerie in die so sehr begehrten Menschenbildnisse hinein, Tierfratzen, die nur er sah und kein anderer. Gulbranssons karikierendes Genie führt die Vitalitäten auf tierische Hintergründe und Instinkte zurück; er spielt sinnvoll mit dem Urstand der Natur. Eine scherzhafte Phantastik, auf der Grundlage entwicklungsgeschichtlichen Ernstes. Gulbransson ist als zeichnerischer Gestalter nicht Analytiker, sondern Konstrukteur — inmitten einer Zeit, die es mit destruktiven Neigungen schafft", ist „Verzerrung, schon als verstärkt, damit es nur vernehmlich", sagt ein weises Libussawort Grillparzers. Und als Daubigny in die Sixtina trat, sprach er mit dem Ausdruck hoher Bewunderung: „Das ist ja wie von Daumier".

Man hat diese Porträtleistungen des „witzigen Karikaturisten" viel erörtert. Die einen haben sie Offenbarungen, die anderen Verfehlungen genannt. Sie sind weder das eine noch das andere. Es sind verschiedene und doch gleiche Gewächse desselben Erd-



HANS THOMA, VOR DEM DORFE. 1875
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

hält. Nur scheinbar verneint er die Welt; in Wahrheit baut er sie neu auf, in seiner Art: sein bizarr gerichtetes Auge schafft nie gekannte Wirklichkeitsformen. Seine Welt hat zwei Seiten: was seine Karikatur ist, hat die Grundlinien der Natur und den Lebenssinn, für den die Physiognomie nur die Fassade ist; seine ernsthafte Bildniskunst, von der bei Cassirer viele studienhafte sowie ausgeführte Dokumente ausgestellt werden, aber hat jenen intimen und bedeutungsvollen Anklang des Karikierten, den jeder höchste Porträtausdruck haben muss und wird. Was der Künstler-Mensch „nach oben bodens. Auch sind es keine Malereien, sondern farbig verstärkte und pointierte Zeichnungen. Ihre Schrift um einer Laune willen zu ändern, kam dieser naiven Begabung durchaus nicht in den Sinn. Auch verschlägt es nicht viel, wenn man in den technischen Überfeinerungen der Frauenbildnisse äusserlich hier und dort an Klimt oder an Helleu erinnert wird. Diese Anklänge, die gewiss nur vorläufig sind, kann ein Kind fühlen. Das Wesentliche ist die ungewöhnlich starke Empfindung für den reinen, starken menschlichen Ausdruck, zumal in den Männerstudien, und die hat

weder Klimt noch Helleu. Der bedeutende Menschenschilderer, der sich in der Karikatur gefiel, macht hier dem phantastischen Realisten Platz, der unpathetische Visionen von Menschen giebt: „wie ich sie sehe" und errate — an Liebermann zum Exempel das Raubtierhafte, gewonnen nicht nur durch schaffende Zusammensetzung vieler andeutsamer Gesichtszüge, auch durch die wie aus vierter Dimension plötzlich hervortretende Krallenhand. Bei anderen Individuen wiederum ahnt Gulbransson die Maske, die sie ihrem Innenleben vorzuhängen scheinen: die Charaktere, die sich verkriechen. Man hat dem Gulbransson diese Vorliebe für Masken als etwas Geschmäcklerisches oder Manieristisches angekreidet. Warum nur? Masken zu finden, ist das Schwerste, — den Typus festzustellen, in den sich die Persönlichkeit eingewickelt hält. Masken des Lebens ist etwas anderes als Masken des Theaters.

Julius Elias.

❋

Im Lichthofe des *Königlichen Kunstgewerbemuseums* ist eine Sonderausstellung von Kunstgüssen bis zur Gegenwart, insbesondere aber Erzeugnisse der Berliner Königlichen Eisengiesserei eröffnet worden.

Mit grosser Sorgfalt und vielem Fleiss ist eine grosse Anzahl von Gebrauchs- und Kunstgegenständen des täglichen Lebens zusammengebracht worden. Diese Dinge geben ein Bild von der Schönheit jenes Materials, das ein halbes Jahrhundert lang achtlos behandelt worden ist, des Eisens.

In der ernsten Zeit, die wir jetzt durchleben, sind wir leichter geneigt, an die Vergangenheit zu denken als im Frieden, und infolge der Beschlagnahme der kupferhaltigen Metalle für den Kriegsbedarf wird dem Eisenkunstguss jetzt mehr denn je Aufmerksamkeit geschenkt.

Man könnte die Ausstellung in drei grosse Gruppen teilen: und zwar 1. Büsten, Reliefs und Plaketten, 2. Gebrauchsgegenstände kunstgewerblicher Art, 3. Schmuck. Voraussichtlich ist eine Trennung dieser oder ähnlicher Art aus dekorativen Rücksichten vermieden worden, weil sonst das Ausstellungsbild reizloser gewesen wäre.

Von Büsten sind eine ganze Zahl ausnehmend guter Stücke vertreten. Die Modelle rühren von ersten Meistern her, wie Christian Rauch, Gottfried Schadow, Ludwig Wichmann, Theodor Kalida, Gustav Bläser, Friedrich Tieck, August Kiss, dem Porträtmedailleur Leonhard Posch und anderen. Die Ausführung lag vielfach in der Hand des Modellmeisters Hilarsky, der 1804 aus Gleiwitz nach Berlin berufen wurde, und hier 1838 starb. Der Formermeister Grüttner, die Ziseleure Vollgold, Glanz, Kratzenberg, Rautenstein, Mencke und Mertens sind weiterhin als gute und tüchtige Künstler der Berliner Eisengiesserei zu nennen. Auf die künstlerische Patinierung und Grüntönung kann nicht genugsam aufmerksam gemacht werden. Ich habe darauf auch in meinem Aufsatz über eiserne Grabmale in diesem Heft hingewiesen.

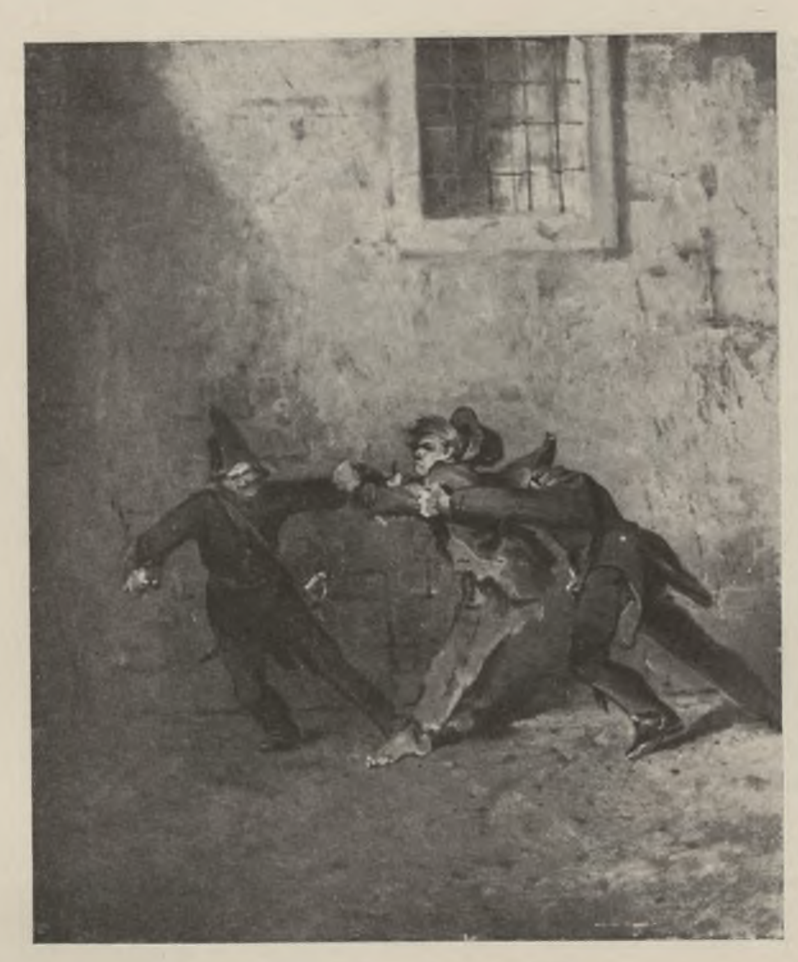
Gleich am Eingang trifft man auf zwei schöne dekorative Adler, die vermutlich die Portalpfeiler eines Schlosses zieren sollten und nach Modellen von Rauch gegossen sind. Dann folgen in langer Reihe Büsten der Königin Luise und Blüchers nach Rauch, des Oberberghauptmanns Graf Reden, des Ministers von Heinitz, des Begründers der Eisengiessereien in Gleiwitz und Berlin, Grossfürstin Alexandra nach Rauch, Statuetten von Friedrich Wilhelm III. und IV. sowie der Königin Elisabeth und viele mehr. Eine schöne Schale, reich verziert mit figürlichem Schmuck und dem Gorgonenhaupt in der Mitte, zeigt die alte schöne Grünfärbung, wie man sie auch an zwei grossen Vasen mit Bacchantenzugdarstellungen nach einem antiken Original im Britischen Museum bewundern kann.

Für den Takt und den Geschmack, die sich selbst in den kleinsten Gebrauchsgegenständen offenbaren, sei auf die vielen hundert Gegenstände des täglichen Gebrauches hingewiesen. Neben zahllosen Porträtplaketten und den bekannten Neujahrskarten der Hütten von Berlin und Sayn (letztere stets mit architektonischen Baudenkmälern vom Rhein) sind die Schmucksachen von erstaunlicher Schönheit. Die Ausführung der Feingüsse, ohne Benutzung der Feile und nur durch die Geschicklichkeit des Formers und Giessers ist geradezu unerreicht. Nachdem die vollendete Technik des Eisengusses der dreissiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts so gut wie verloren gegangen war, hat man erst vor kurzer Frist das Geheimnis des Hohlgusses in Gleiwitz wieder gefunden. Um so dankenswerter sind die Anstrengungen, die unsere, auf diesem Gebiete, führenden Firmen machen. Mit unermüdlichem Fleiss ist die Technik des modernen Eisengusses gefördert worden; die Resultate sieht man in mehreren Schränken. Die Versuche der Firma Aktien-Gesellschaft vormals H. Gladenbeck und Sohn sind mit besonderer Freude zu begrüssen, zumal die bekannte Firma auf dem Gebiete des Bronzegusses längst führend ist. Neben einer Anzahl figürlicher Arbeiten nach guten Modellen ist der wohlgelungene Guss eines Sperlings, jenes „Berliner Strassenjungen", den man ja genugsam kennt und der nach Gomanskys Modell gegossen ist, besonders hervorzuheben. Auch die Versuche von Feingüssen sind wohlgelungen, wenn auch die schmiegsame Dünnflüssigkeit der alten Güsse noch nicht völlig erreicht ist. Mit Interesse zu erwähnen sind ebenfalls die modernen Güsse der anderen Firmen.

Je aufmerksamer man die Ausstellung durchmustert, umso dankbarer muss man endlich auch den Sammlern sein, deren feines Verständnis uns diese Reste einer alten bürgerlichen Kultur vor dem sicheren Untergang gerettet hat.

Wolfgang Schütz

❋



FERDINAND VON RAYSKI, DER DIEB
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

STUTTGART

Zu Ehren des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums Wilhelms des Zweiten ist im *Kunstgebäude* eine den Zeitraum von 1891 bis 1916 umfassende Ausstellung württembergischer Kunst veranstaltet worden, bei der man, da es sich auch um einen Rückblick handelt, der älteren Generation mit Recht den Vorrang gelassen hat. Einige besonders gute Bilder sind unter den schon vor 1890 entstandenen Arbeiten zu finden; sie gehören streng genommen schon in den Bereich der ursprünglich geplanten, infolge des Krieges aber einstweilen verschobenen schwäbischen Jahrhundertschau 1790—1890. Wer es versteht in dieser Ausstellung das Wesentliche herauszufinden, wird feststellen, dass das württembergische Kunstleben unter Wilhelm dem Zweiten entschieden vorwärts gekommen ist. Hierzu hat der König, dessen wohlwollendes Gewährenlassen und Fördern aller Kräfte vorbildlich ist, im hohen Maasse beigetragen. H. O. S.

❋

DRESDEN

Die Galerie *Ernst Arnold* hat, um auf das zehnjährige Bestehen der Firma hinzuweisen, eine bemerkenswerte Ausstellung veranstaltet, in der unter anderen Werke von Kolbe, Klinger, Liebermann, Menzel, Slevogt, Thoma, Trübner und Uhde zu finden sind. Für den Januar ist eine Ludwig von Hofmann-Ausstellung geplant.

❋

HANOVER

Die *Kestner-Gesellschaft* hat sich mit einer Ausstellung von Werken Liebermanns gut eingeführt. Die zweite Ausstellung enthielt Arbeiten von Paul und Maria Caspar; von Mitte Dezember ab sind Bilder Willi Jaeckels ausgestellt.

❋

WINTERTHUR

Im Kunstverein ist eine gute Ausstellung französischer Malerei eröffnet. Das Vorwort des Katalogs hat Theodor Duret geschrieben. Seine allgemeinen Bemerkungen zeichnen sich durch Besonnenheit so sehr vor den Äusserungen seiner Landsleute aus, dass wir die Schlussworte zitieren:

„Que cette exposition en pays neutre, sur le sol hopitalier de la Suisse, soit la bienvenue! Puisse-t-elle aider à rapprocher un instant, sur le terrain de l'art, des hommes ennemis sur un autre terrain et à leur faire quelque peu oublier les horreurs du temps présent.“



COLOMBINE, NYMPHENBURGER PORZELLAN. MODELL VON FRANZ BASTELLI



BACCHUS, NYMPHENBURGER PORZELLAN. MODELL VON DOM. AULICZEK

SAMMLUNG HIRTH, IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN

AUKTIONSNACHRICHTEN

Versteigerung der Sammlung Hölscher (Mühlheim a. Rh.) bei Lepke. 5. Dezember 1916.

Die Sammlung enthielt im wesentlichen niederländische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts, darunter einige Stücke von sehr guter Qualität, andere wieder von kunsthistorischer Besonderheit. Unter den nichtholländischen Bildern stand der von der Düsseldorfer Ausstellung 1904 her bekannte dreiteilige Altar des Meisters Wilhelm obenan, der auch den höchsten Preis erzielte. Wir geben die wichtigsten Resultate.

Nr. 2. Wilhelm Heusch, Landschaft: 3560 M. — Nr. 6. Canaletto, Quirinal: 2260 M. — Nr. 9 u. 10. Zwei späte Bildnisse von Nicolas Maes: 6200 M. — N. 12. Willem Claesz Heda, Stilleben: 5450 M. — Nr. 13. E. v. d. Poel, Scheveningen: 4000 M. — Nr. 15. Berchem, Landschaft (so schön wie ein Cuyp): 15000 M. — Nr. 20. Ostade, Bauernszene: 8000 M. — Nr. 23. Dirk Hals, Lustige Gesellschaft: 10200 M. — Nr. 26. J. Weenincx, Stilleben: 11200 M. — Nr. 31. Goyen, Montfoort: 16100 M. — 33. Pieter Claesz, Stilleben: 6000 M. — Nr. 34. Salomon Ruisdael, Flusslandschaft: 20000 M. — Nr. 35. Wouwermans, Der Schimmel: 13400 M. — Nr. 38. Meister Wilhelm von Cöln, Triptychon: 100000 M.

❀

Versteigerung der Sammlung Claass, bei Paul Cassirer. 21. November 1916.

Der Königsberger Kunsthändler Otto Claass ging als Sammler eigene Wege, er suchte sehr vorsichtig aus und hatte ganz bestimmte Sympathien und Antipathien. So hatte er ein ausgesprochenes Vertrauen zu seinem Landsmann Lovis Corinth und die Preisbildung für Gemälde von Corinth, wie sie sich auf der Auktion ergab, zeigte, dass dies Vertrauen gerechtfertigt war. Eine andre Liebe führte ihn zu Menzel, in dessen Atelier er gelegentlich, wie Paechter, einen Jagdausflug auf Zeichnungen machte, und zu Klinger. Das finanzielle Ergebnis

der Versteigerung (445000 Mark) muss als sehr günstig bezeichnet werden, denn da Claass hartnäckig in den Ateliers kaufte (wozu allerdings viel Zeit und Geduld und gute Nerven gehören) war sein Anlagekapital verhältnismässig gering anzuschlagen.

Hier die Preise für die wichtigsten Stücke.

Lovis Corinth: 4. Bildnis Frau Dr. Halbe: 4300 M. — 5. Totenklage: 31500 M. — 6. Malerfamilie: 10000 Mark. — 8. Nacktheit: 25000 Mark. — 9. Büssende Magdalena: 3100 Mark. — 10. Ruhe: 7000 Mark. — 11. Schlachterladen: 6300 Mark. — 12. Stilleben: 4600 Mark. — 13. Erwachendes Mädchen: 3900 Mark. — 14. Nordsee: 3200 Mark. — 15. Dame im Grünen: 8800 Mark. — 16. Maienblüthe: 5600 Mark. — 17. Simsons Gefangennahme: 28000 M. — Zeichnungen von Corinth kosteten, je nach Bedeutung, zwischen 100 und 500 Mark. Nur der Raucher mit der Mütze (92.) brachte 1100 Mark, und das Pastell einer ruhenden Frau (114.) 1500 Mark.



DORÉ, KATZE
AUS DER SAMMLUNG RÜMANN, AUKTION BEI EMIL HIRSCH, MÜNCHEN

— Die Radierungen brachten die normalen Kunsthandelspreise für Corinthsche Graphik.

Max Klinger: 32. Die Nymphe: 20000 M. — 33—36. Entwürfe zum Leipziger Tafelaufsatz: 4700 M. — 36. Knabe am Meer: 6000 Mark. — Zeichnungen und Pastelle: 155. Weiblicher Akt: 680 Mark. — 156. Pastell einer Römerin: 1450 Mark. — 158. Japanerin, Aquarell: 4000 M. — 161. Parichia, Gouache: 4850 M. — 167. Pinie in Valencia: 2900 Mark. — 261. Menzel-Adresse, signierter Probedruck der Radierung auf Pergament: 2150 Mark. —

Adolf von Menzel: Zeichnungen. Einzelstudien waren zwischen 200 und 600 Mark zu haben, bedeutendere Blätter wurden höher bewertet, die „Wäscherin im Regen", (206.) eines der schönsten Stücke, war mit 920 Mark billig. Die sogenannten kompletten Zeichnungen brachten über 1000 Mark. — 199. Frau im Mieder: 2000 M. — 200. Schweizerhaus: 1000 M. —



POCCI, TOTENTANZ
AUS DER SAMMLUNG RÜMANN, AUKTION BEI EMIL HIRSCH, MÜNCHEN

201. Mann mit Schirm: 1320 Mark. — 203. Holzbrücke: 1200 Mark. — 207. Zwei Frauenköpfe: 2100 Mark. — 208. Alte Frau: 2700 Mark. — 209. Freienwalde: 2210 Mark. — 213. Weibliches Bildnis: 1600 Mark. — 214. Alter Mann: 1260 Mark. — 224. Deckenmaler: 1200 Mark. —

Max Liebermann: Von den zahlreichen Bildern Liebermanns, die Claass besass, kamen nur zwei unter den Hammer, die andren waren wohl schon vorher freihändig verkauft worden. Nur eine Fassung des Samariters (40.) war in die Auktion genommen und kostete 17500 Mark, und eine kleine holländische Strasse (39.) die mit 8200 Mark bezahlt wurde. Kreidezeichnungen von Liebermann kosteten 600—900 Mark, nur die Apostelszene (183.) stieg auf 2800 Mark und das holländische Dorf (196.) auf 2250 Mark.

Frühe Leiblzeichnungen bewegten sich zwischen 100 und 270 Mark.

Hodler: 27. Sitzende weibliche Figur: 3200 M. — 28. Quai du Montblanc: 3800 Mark. — 29. Tänzerin (ein ziemlich übles Bild): 7000 Mark. —

Sehr hoch wurden wieder, wie bei Schmeil, die Zügels bewertet: 56. Rinder auf der Weide: 3200 M. — 56. Scheckvieh in den Auen: 2550 M. — 57. Sauhatz: 9000 Mark. — 58. In den Rheinauen: 9500 Mark. —

Ein betrübend hoher Preis wurde an Zuloagas grosse „Weinernte" (59.) gewagt: 16200 Mark für diese Museline ist zu viel.

Die „Pinguine" von August Gaul brachten 1650 M., seine „Fischotter" 2000 Mark.

❋

Versteigerung der Sammlung Georg Hirth, 28. November, bei H. Helbing, München.

Die Auktion ergab das überraschend hohe Gesamtergebnis von $1^{1}/_{2}$ Millionen Mark. Den Löwenanteil hieran tragen nicht die wenigen Bilder und nicht die, gut gerechnet, zwei Dutzend hervorragenden kunstgewerblichen Stücke, sondern die Durchschnittsmasse der Altsachen, Dinge, die Hirth einst um ein geringes beim Trödler erstanden hatte und die nun Hunderte und Tausende einbrachten, manchmal Tand der belanglosesten Art, der Hirth als Kulturforscher interessiert hatte. Ein deutscher Stuhl aus dem Rokoko kostet heute 3000 Mark, und da diese Ware, wie übrigens fast das Meiste aus dieser Sammlung, von Händlern gekauft wurde, wird sie es auch weiterhin kosten, wenigstens so lange, bis der internationale Markt wieder offen ist. Der Mangel an Zufuhr wirkt auch auf dem Kunstmarkt preissteigernd, und wer jetzt Ware hat, kann ausverkaufen um damit zu räumen.

Die Preise für die wenigen grossen Bilder der Sammlung waren folgende:

A. Boecklin: Kentaurenkampf: 51000 Mark. — Albert von Keller: Urteil des Paris: 11500 Mark. — F. von Lenbach: Mädchenbildnis: 4600 Mark. — F. von Lenbach: Bismarck: 40000 M. — H. v. Makart: Bachanal: 15500 Mark. — Hans Thoma: Landschaft mit Wiesenbach, 1890: 33500 Mark. — Hans Thoma: Hirtenpaar, 1889: 22500 Mark. — Hans Thoma: Kentauren, 1887: 14500 Mark. —

Porzellan

Meissen. No. 109—122. Die Affenkomödie, Satz von 13 bemalten Figuren: 5800 Mark.

Nymphenburg. Modelle von Bastelli (1754—1765). No. 197. Colombine mit Maske weiss: 38000 M. — No. 198. Harlekin, weiss: 24500 M. — No. 200. Bajazzo weiss: 24000 M. — No. 202. Schäfflerpaar weiss: 13600 M. — No. 206. Der gestörte Schläfer, bemalt: 17000 M. — Modell von Auliczek. No. 225. Bacchus, bemalt: 11000 M. —

Frankenthal. No. 258. Frühstückservice: 3750 M. —

Höchst. No. 284—85. Der Türkenkaiser und die Türkenkaiserin: 10200 M. — No. 301. Amor und Psyche: 12100 M. —

Skulpturen

No. 409. Bayrischer Meister um 1480, Mohr mit Pfeil: 5600 M. — No. 410. Fränkischer (?) Meister um 1500. Sitzende Madonna: 4800 M. — No. 432. Liegende Venus, Alabaster: 10000 M. —

❋

Versteigerung der Sammlung Rümann, München, 27.—28. November bei Emil Hirsch.

Die gewählte Sammlung von illustrierten Büchern und graphischen Blättern, die der Kunsthistoriker Artur Rümann, der Verfasser des Oeuvre-Kataloges der Daumierschen Holzschnitte besass, erzielte, da es sich durchweg um gute Qualität handelte, gute Preise. Besonders Daumier war heiss umstritten, auch Doré, der zu neuem Ruhme kommt. Das Gesamtresultat für die 972 Nummern war über 90000 Mark.

Wir notieren einiges vom Wichtigsten:

Daumier: Album de Siège, 800 M.; Album des charges du jour, 480 M.; Album mit 63 Tafeln, 1300 M.; Album mit 71 Tafeln, 1500 M.; Album mit 73 Tafeln (Pariser Gestalten), 1550 M.; Album mit 101 Tafeln, 360 M.; Alphabet, 670 M.; les bons Bourgeois, 475 M.; la Caricature, fünf Bände (1830—1835) 4200 M.; 219 Tafeln politische Karikaturen (1850—60), 510 M.; Les cent Robert-Macaire, 100 Lithographien, 245 M.; le Charivari, 179 verschiedene Bände, 4150 M.; Croquis d'eté, 44 Tafeln, 660 M.; emotions parisiennes, 50 Tafeln, 750 M.; histoire ancienne, 950 M.; moeurs conjugales, 60 Tafeln, 1650 M.; physiognomie de l'assemblée, 31 Tafeln, 500 M.; les Plaisirs de la chasse, 600 M.; les representans representés, 37 Tafeln, 360 M.

Delacroix: Goethe, Faust, 1828 erste Ausgabe, 600 M. Doré: folies gauloises, erste Ausgabe 320 M.; menagerie parisienne, 1854, 350 M; Ariost Roland

(auf China) 360 M; Perrault, Contes (Luxus-Ausgabe) 325 M.

Goya: die Tauromachie, 33 Originalradierungen, 1610 M; los Proverbios, 940 M; 4 Originalradierungen in ersten Drucken, 470 M; los desastres de la guerre, 690 M.

Menzel: Künstlers Erdenwallen, 425 M; Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen, 1850 M; Geschichte Friedrichs des Grossen von Kugler (Exemplar der ersten Ausgabe) 340 M; Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen, 760 M; Radier-Versuche, 1844, erste Ausgabe 375 M. Richter wurde gut bezahlt, Schwind und Pocci nur mässig, auch Slevogt nicht übertrieben (Lederstrumpf, Luxusausgabe 1270 M; Cellini, Luxusausgabe 900 M; schwarze Szenen 355 M); dagegen stieg Slevogts Lithographie zur Zauberflöte auf 325 M.

Hans Meid: Don Juan, 470 M; Toulouse-Lautrec, Yvette Guilbert, 9 Lithographien, 110 M.

Emil Waldmann

CHRONIK

DAS RODIN-MUSEUM

Der französische Staat ist jetzt gezwungen worden, die Rodin-Stiftung, die der Künstler seinem Vaterlande zugedacht hatte, anzunehmen. Rodin-Verehrer und Rodin-Gegner haben tüchtig unter einander gekämpft, und die Gegner, besonders Jules Louis Breton und Jules Delahaye, haben nicht geruht bis sie in einer Kammersitzung vor einigen Monaten ihre gänzliche Urteilslosigkeit in Kunstdingen und ihren thörichten Hass gegen das überragende Talent vor aller Öffentlichkeit bewiesen hatten. Sie verlangten die Ablehnung des angebotenen Geschenks und beschimpften Rodin, der nichts weiter sei als ein geriebener Reklame-Geschäftsmann, ein Charlatan und ein weit überschätzter Künstler. Trotzdem hat der Staat das im Jahre 1911 angebotene Geschenk angenommen, das, vielleicht etwas zu hoch, auf rund zwei Millionen Francs geschätzt wird. Rodin hat die Bedingung daran geknüpft, dass die Stiftung im Hotel Biron, in dem er während des letzten Jahres als Mieter des Staates wohnte, aufgestellt und dass dieses nun staatliche Rodin-Museum einmal in der Woche dem Publikum unentgeltlich geöffnet sein solle. Der Streit über die Verwendung des schönen, aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts stammenden Gebäudes, das ursprünglich Kirchengut war, nach der Trennung von Kirche und Staat aber diesem zufiel, ist damit auch endlich zur Ruhe gekommen; Hotel und Garten in der rue Varenne bleiben im jetzigen Zustande erhalten.

Die Stiftung enthält eigene Werke des Meisters, sowie seine Kunstsammlungen. Aus diesen seien genannt: 562 ägyptische Altertümer, 398 griechische und römische Skulpturen, 100 gotische und Renaissanceskulpturen, drei Bilder von Renoir, zwei Monets, ein van Gogh, ein Gauguin, sieben Carrières. Unter den eigenen Arbeiten befinden sich 56 Marmorwerke (wohl viele vom Höllenthor), 50 Bronzearbeiten,



HONORÉ DAUMIER, DER GALLIGE
AUS DER SAMMLUNG RÜMANN, AUKTION BEI EMIL HIRSCH, MÜNCHEN

193 Arbeiten in Gips und Ton (unter ihnen der Balzac), 20 Radierungen und 1500 Zeichnungen, die mit durchschnittlich 500 Francs das Stück geschätzt sind.

Ausser dieser Stiftung hat Rodin auch seine Besitzung in Meudon dem Staat testamentarisch vermacht, jenen von der Jahrhundertausstellung 1900 her bekannten Pavillon, in dem sich 14 Marmorarbeiten, 28 Bronzen, 111 Tonarbeiten, 40 Gipsabgüsse, 340 Aquarelle und Handzeichnungen und etwa 40 Skizzenbücher. Kaiser Maximilian hat einmal gesagt, wer nach seinem Tode wolle unvergessen bleiben, möge zu Lebzeiten dafür sorgen. Rodin, der die herrschende französische Kunstgesinnung kennt, hat es mit diesen hochherzigen Stiftungen gethan.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Ein Kriegstagebuch von Max Slevogt. 37 Bilder, Aquarelle und Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz.

FERDINAND VON RAYSKI, SPAZIERGANG
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

Max Beckmann, Briefe im Kriege. Mit 17 Zeichnungen des Verfassers.

Karl Scheffler, Talente. Mit 108 Abbildungen.

Heinrich Tessenow, Hausbau und dergleichen. Mit 104 Zeichnungen und Photographien eigener Arbeiten.

August Endell, Zwei Kriegerfriedhöfe. Mit 6 Abbildungen im Text.

Karl Scheffler, Menzel. 2. Auflage. 3.—4. Tausend. 130 Abbildungen.

Antonin Proust, Erinnerungen an Eduard Manet. Mit 24 Abbildungen.

Gustav Pauli, Ph. Otto Runge. Zeichnungen und Scherenschnitte. Mit Bildertafeln.

Hans Mackowsky, Chr. Daniel Rauch. Mit 27 Abbildungen.

Alfred Georg Hartmann, Das Künstlerwäldchen. Maler-, Bildhauer- und Architekten-Anekdoten.

Alle diese Bücher im Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Fritz Schumacher, Ausblicke für die kunsttechnische Zukunft unseres Volkes. Weimar 1916. Gustav Kiepenheuer Verlag.

Paul Schulze, Alte Stoffe. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co. 1917.

Die baltischen Provinzen von Otto Grautoff. Felix Lehmann, Berlin-Charlottenburg, 1916.

Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei von Curt Glaser. F. Bruckmann, A.-G., München 1916.

Alfred Mohrbutter. Ein Lebensbild von Fr. Deneken. Crefeld 1916.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



RICHARD WINCKEL, FARBIGE STUDIE NACH EINEM SCHLAFENDEN JÜNGER

ABB. 15





FRANZ MARC

VON

ERICH HANCKE

Auch wer durch die Gedächtnis-Ausstellung für Franz Marc, die „der Sturm" veranstaltete, nicht überzeugt worden ist, wird doch den Eindruck empfangen haben, einem Künstler gegenüberzustehen, der es ehrlich meint mit seiner Kunst. Der Verdacht der Originalitätssucht, der Unehrlichkeit, mit dem man sich von den Seltsamkeiten der Modernsten, oft mit Recht, losmacht, trifft ihn nicht. Man konnte vor diesen Bildern vielleicht Bestürzung empfinden, als hörte man eine unverständliche Sprache sprechen, sich aber dem Gefühl nicht entziehen, dass hier ein zwar nicht klarer, aber edler Wille nach Ausdruck ringt.

Aus verschiedenen Entwicklungsstadien von Marc waren Bilder zu sehen: von massvoll stilisierenden in der Art von van Gogh und Gauguin bis zu konsequent kubistischen. Naturalistische, mit denen Marc angefangen haben soll, fehlten leider. Es ist wahrscheinlich, dass sie, wie die Anhänger des Malers behaupten, unbedeutend sind; denn sein Talent liegt zweifellos auf anderm Gebiet. Doch wäre es lehrreich gewesen, den ganzen Weg zu überblicken, auf dem er zu seinem Stil gekommen ist.

Was dieser Stil will, ist ungefähr das, was Liebermann, am stärksten in seinen Reitern am Meer, will; nur dass die Einheit, die Liebermann in naiver Unmittelbarkeit aus der Natur herausreisst, auf systematische Weise, das Letzte und Höchste in der Kunst sozusagen mit Hilfe eines Rezeptes erzielt werden soll. Diese Absicht mag man für anmassend oder für lobenswert halten, von ihrer Tendenz Aufstieg oder Verfall erwarten, schliesslich geht es doch nur darum, was der Maler Franz Marc mit oder trotz dieser Absicht zustande gebracht hat.

Seine Schaffensweise ist mit der des Musikers verglichen worden. Wie jener baut er seine Komposition auf einem Thema auf. Das ist das Rezept. Es ist dasselbe, das auch Hodler verwendet. Marc geht allerdings noch einen Schritt weiter als Hodler, indem er das Einzelne noch mehr in dem Rhythmus



FRANZ MARC, DREI REHE
SAMMLUNG KLUXEN. MIT ERLAUBNIS DER KUNSTAUSSTELLUNG „DER STURM", BERLIN

des Ganzen auflöst. Aber damit stehen wir noch im Prinzipiellen, vielleicht bringt uns ein andrer Vergleich dem Persönlichen näher.

Manche Gedichte von Christian Morgenstern, vielleicht seine besten, sind aus einem Wort entstanden, dessen Stimmungsgehalt dem Dichter anschaulich geworden. So wird Marc eine einfache Form, eine Kurve, ein Winkel, eine Grade und dergleichen in ihren Beziehungen anschaulich, und wird ihm zum Bilde wie dem Dichter das Wort zum Gedicht.

So entstanden Bilder wie „die Kühe", „die gelbe Kuh", und dasselbe Thema in eine herbere Tonart transponiert, „die blauen Pferde" und „der Turm der blauen Pferde". Die Einheit, die sie geben, ist eine naivere als die Einheit Hodlers. Sie ist weniger das Ergebnis der Reflexion als der Inspiration. Bilder wie die genannten enthalten das Beste, was Marc besitzt: seine Fähigkeit, Wesentliches in einem Ornament, in einer Hieroglyphe zusammenzufassen.

Enthalten sie nun auch die Elemente für eine grosse Kunst, wie Marc sie beabsichtigt, oder weisen sie auf eine dekorative Kleinkunst, etwa auf den Buchschmuck, wie Morgenstern in seiner Art ja nur kleine, ironisierende Gedichte hervorgebracht hat?

Marc selbst scheint an ihre Geltung im ersten Sinne nicht geglaubt zu haben, denn er verleugnete sie, indem er später jene kubistisch starren Bilder malte, die man nicht schauend geniessen kann, die man wie einen Rösselsprung lesen muss, und die erst dann wieder zur Selbstverständlichkeit gelangen, wenn jeder Anklang an Naturformen aus ihnen geschwunden ist, wenn sie reine Verzierung geworden sind.

Die Klippe, an der er scheiterte, war die Farbe. Es gelang ihm nicht, sie in den Rhythmus des Bildes hineinzuführen. Sie blieb unorganisch. Nicht dass sie von der Wirklichkeit abstrahiert, sondern dass sie noch wie eine Wirklichkeit anmutet, muss man ihr vorwerfen. Diese grünen oder gelben und hellblaugefleckten Kühe, diese blauen Pferde erwecken den Eindruck, als sollte hier der liebe Gott verbessert werden.

An Marcs Vision hat die Farbe keinen Teil.



FRANZ MARC, DREI PFERDE
SAMMLUNG KLUXEN. MIT ERLAUBNIS DER KUNSTAUSSTELLUNG „DER STURM", BERLIN

Doch kann man nicht sagen, er ermangle der koloristischen Begabung. Er ist ein Kolorist im Münchner Sinn. Aus seltsamen Konstruktionen grüsst wie ein alter Bekannter oft ein Stück münchnerisch temperamentvoller Malerei, ein Fuchskopf, ein heller Vogel vor atelierfarbigem Hintergrund. Man denkt an Slevogt, an Zügel. Da ist die Farbe ansprechend; will sie sich aber idealisieren, so wird sie abstrakt; nicht Naturlaut, sondern Berechnung.

Auch dann aber ist sie nicht dekorativ; wie es überhaupt falsch wäre, die Tendenz dieser Kunst nur im Dekorativen zu suchen. Soweit sie es zu Resultaten bringt, also vor allem in der Linie, ist sie wohl dekorativ, aber im guten Sinne. Sie ist weder eine Geschmackskunst noch eine gedankliche Kunst; sie wird es nur in ihren Entgleisungen. In wie engem Zusammenhang sie noch mit der Natur steht, sieht man schon daraus, dass Marc ein ausgesprochner Tiermaler ist. Nur für das Tier findet er das ausdrucksvolle Ornament, beim Menschen versagt seine Fähigkeit vollkommen. Und diese Fähigkeit ist durchaus keine spielerische; sie ist genährt und erzogen an einem sehr gründlichen Naturstudium. Dass Marc sehr viel und eingehend nach der Natur zeichnete, errät man, auch wenn man diese Zeichnungen nicht gesehen hat. Gewiss fehlt es bei ihm auch nicht an alter, besonders assyrischer und japanischer Kunst entnommenen Formeln. Sie werden aber nicht entscheidend, ebensowenig wie sie es im französischen Impressionismus wurden. Etwas Eigenes macht sich geltend. Freilich ist es nur ein Kern, der von einer ungeniessbaren Schale befreit werden muss.

Dass Marc es nicht zu vollkommeneren Resultaten gebracht hat, liegt an der Begrenztheit seiner Begabung. Er war sicherlich kein grosses, sondern nur ein sympathisches Talent. Weder an Können noch an Intelligenz war er der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, ganz gewachsen. Der Entgleisungen sind — abgesehen von der konstanten Entgleisung der Farbe — sehr viele in seinem Schaffen, so weit es im „Sturm" gezeigt wurde; sie überwiegen wohl sogar. Immerhin ist er doch bei uns der einzige, der etwas von dem, was so viele predigen und prophezeien, wirklich vor uns hingestellt hat, der die Möglichkeit des Gelingens wenigstens ahnen lässt. Vielleicht ist er der Vorläufer einer vielen zugänglichen Kunst.

Selbst der entschiedenste Bewunderer Liebermanns muss zugeben, dass die Einheit in einem Bilde wie dem „Reiter am Meer" von 1912 nur unter gewaltigen Opfern erreicht ist, dass die Grenzen der Malerei hier schon überschritten sind und dass ein solches Bild Anforderungen an das Verständnis stellt, denen nur ein sehr kleiner Kreis gewachsen ist. Die freie Übersetzung Marcs eröffnet vielleicht einen Weg, auf dem diese Einheit ohne derartige Opfer erreicht werden kann. Vielleicht ist sie ein geeigneteres Gefäss zur Aufnahme eines so grossen Inhalts. Dass sie uns jetzt so unverständlich erscheint, spricht noch nicht dagegen, dass sie späterhin vielleicht die verständlichste sein wird. Sie schliesst auch eigentlich nichts Wesentliches aus. Temperament und Naivität behalten ihre Geltung, wenn sie auch anders in die Erscheinung treten. Der Forderung, dass die Form durch die Form vernichtet werde, wird auch sie gerecht.

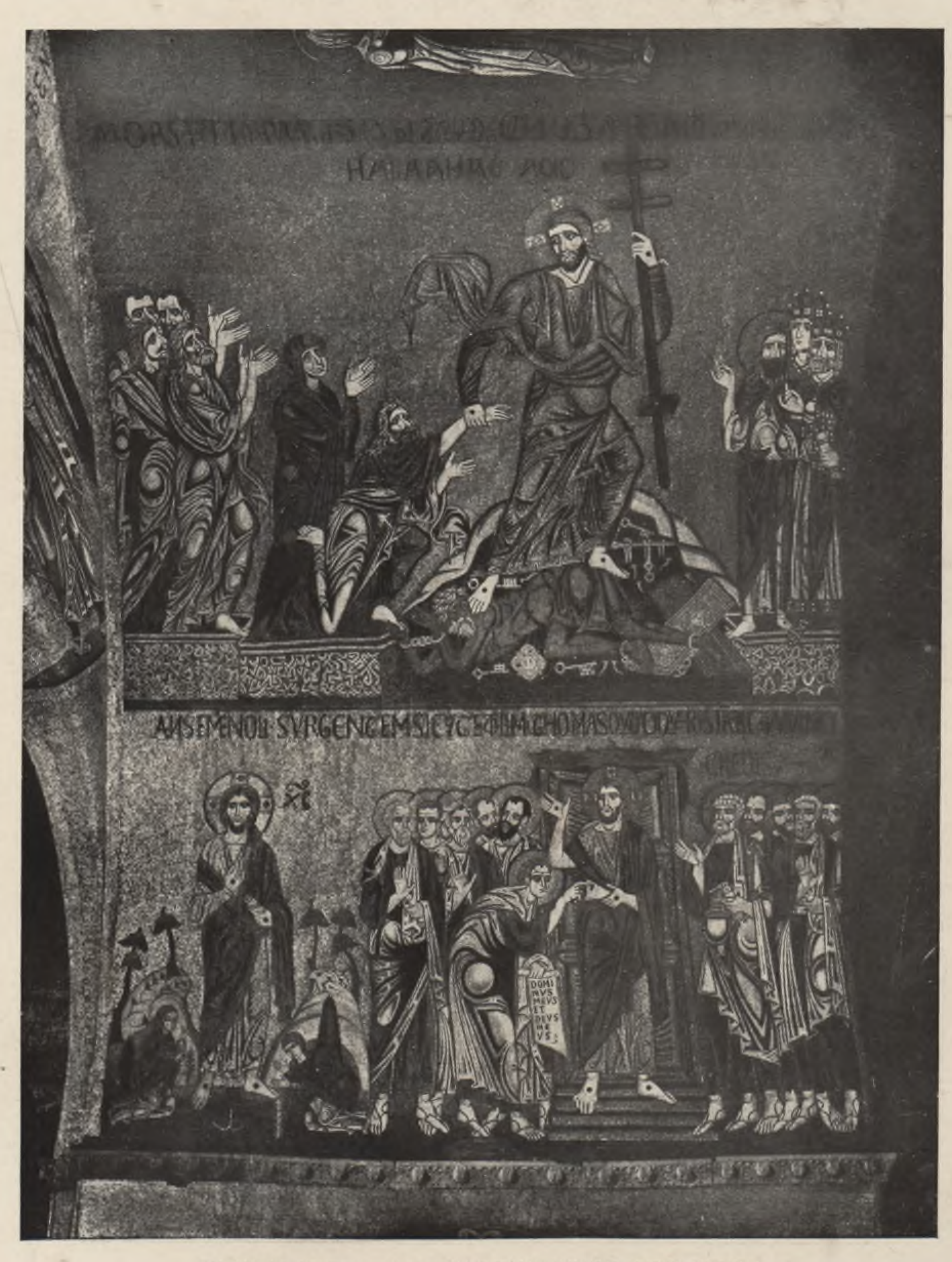
Nur eines wird ihr immer versagt bleiben: die schlagende Wirkung des nach dem Leben gemalten Stückes. Ob sie uns diese wird vergessen lassen können, das zu erweisen, bleibt einem Künstler vorbehalten, der diese Form vollkommener beherrscht, als Franz Marc es vermochte.



FRANZ MARC, SPRINGENDE PFERDCHEN. HOLZSCHNITT



FRANZ MARC, TURM DER BLAUEN PFERDE



SAN MARCO, VENEDIG. OBEN: HÖLLENFAHRT CHRISTI, UNTEN: THOMAS
ABB. 1



SAN MARCO, VENEDIG. GENESIS
ABB. 2

DIE MOSAIKEN VON SAN MARCO IN VENEDIG

VON

RICHARD WINCKEL



RICH. WINCKEL, STUDIE NACH DEM KOPF EINES ADAM
ABB. 3

Die byzantinische Kunst im Mittelalter ist nicht Absterben, sondern Verjüngung. Griechischen Geistes letzter Schöpferkraft hatte sich ursinnige Andacht aus dem Morgenland gesellt, Inbrunst neuer Liebe und neuer Schmuck des Daseins sub specie aeternitatis. In den Händen der heiligen drei Könige erblicken wir die feinsten Gaben, welche jemals aus fremden Reichen unserer Kunstgesinnung beschert wurden.

Noch einmal flossen nun die Strömungen der griechischen und römischen Antike zusammen und vereinten sich mit den Quellen aus Juda. Die Einflüsse, welche aus Ägypten und von der Kunst des Islam kamen, empfinden wir im altchristlichen und byzantinischen Bild zuerst; aber Kleinasien und Syrien, dessen Beziehungen bis nach Arabien, Persien und vielleicht bis China reichten, gab am meisten, während die Kunst in Italien niederging.

Roms altchristliche Mosaiken beherrscht noch antike Stilbildung. Die ravennatischen Bilder aus der ersten byzantinischen Blütezeit vor dem Bilderstreit sind durch viele Abbildungen bekannt. Nichts reicht in späteren Epochen an den harmonischen Farbenschmelz in

Galla Placidas zauberhaftem Mausoleum. Nichts an die feierlichen Bildnisgruppen in San Vitale: so voll Stilkraft und so voll Unmittelbarkeit des Lebens. Doch winkt Anderes und oft Tieferes.

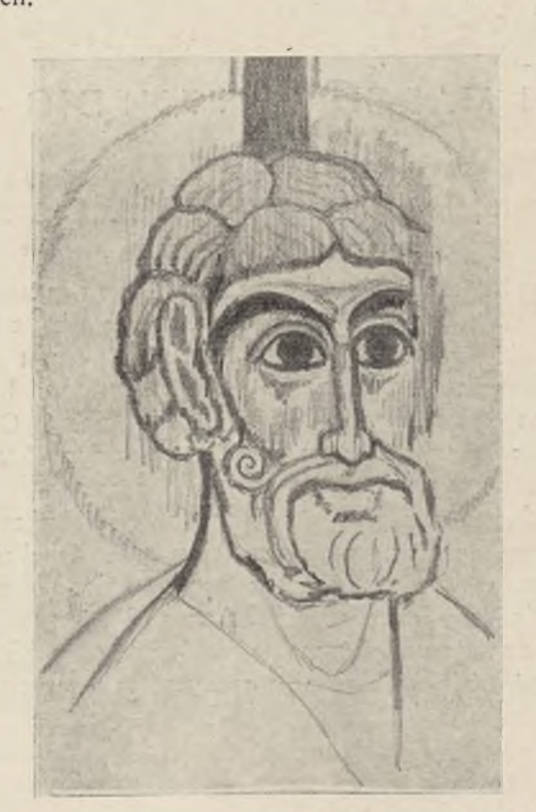
Der Bildersturm hat die Künste gefährdet und manche schöne Frucht zerstört, aber die Blüte nicht geknickt. Im Porträt, in einer reichen profanen Dekorationskunst und auch in der Miniaturmalerei waren die Künstler leidenschaftlich am Werk geblieben, und als dann neue kunstliebende Kaiser-Dynastien die „byzantinische Renaissance" emporführten, hatte die Kunst an Zielbewusstsein gewonnen. Aus dem Ablauf dieser Periode stammen, etwa seit dem Jahr 1100 die älteren Glasmosaiken und Marmorfussböden in der Markuskirche zu Venedig, welche von anonymen griechischen Künstlern und ihren Arbeitern ausgeführt wurden.

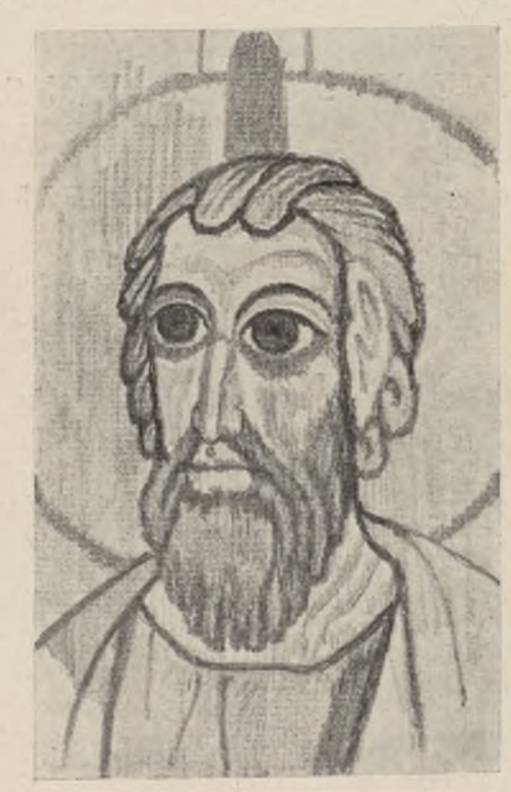


RICH. WINCKEL, STUDIE NACH DEM KOPF EINER EVA
ABB. 4

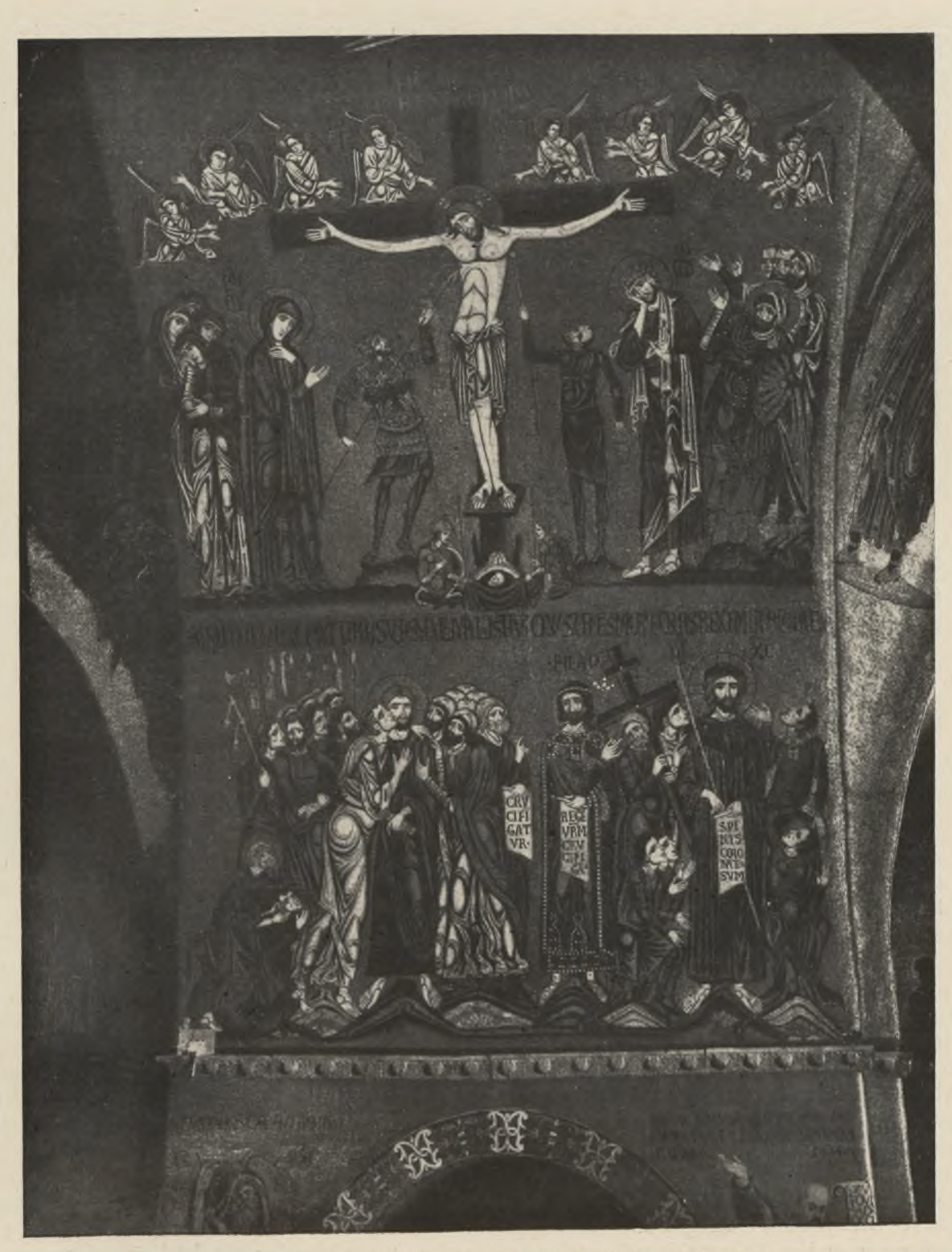
Fesselnder als die schwierige Datierung der einzelnen Werke erscheint uns zunächst, besonders markante Beispiele für die zahlreichen Spielarten des Stiles aufzusuchen; und wenn uns die Kunst dieser Zeit in Daphni originaler, auf Sizilien in durchschnittlich vollkommenerer Ausbildung erscheinen will: reicher und differenzierter bei allem Schematismus, schöner gar im Zauber des Raums ist sie in dieser stimmungsvollsten aller Kirchen, dem Palladium eines starken und frommen Volkes.

Diese Bilder sind vielfach restauriert worden. Oft sind die Erneuerungen matt (Abbildung 11), bisweilen sind ganze Bildteile abgetötet (zum Beispiel die Madonna zwischen den beiden schönen Engeln in der Zeno-Kapelle, Abbildung 20). Andere sind von sorgfältigen Arbeitern, denen alte Berufstreue und nie ganz erloschene feste Schulung mit ihrer unveränderten

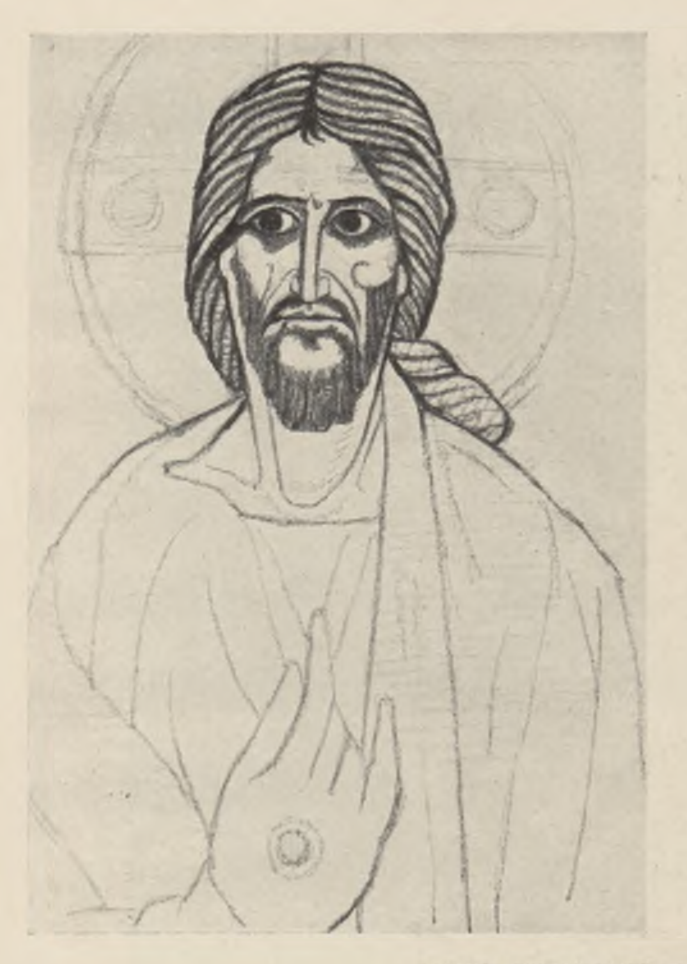




RICHARD WINCKEL, STUDIEN NACH DEN KÖPFEN ZWEIER PROPHETEN
ABB. 5 UND 6



SAN MARCO, VENEDIG. OBEN: KREUZIGUNG, UNTEN: VERSPOTTUNG CHRISTI
ABB. 7




RICHARD WINCKEL, ZWEI STUDIEN NACH CHRISTUSKÖPFEN
ABB. 8 UND 9

Technik des Materials ruhige Sicherheit gab, so überzeugend ergänzt, dass wir sie gerne im Rahmen der alten Originale mit jenen geniessen. —

In der Vorhalle (Abbildung 2, 17, 18) mischen sich überkommene altchristliche Formen dem byzantinischen Stil; die ersten venezianischen Künstler treten mit neu erwachtem Wirklichkeitssinn hinzu und wir erblicken in der Nordhalle die früheste autochthone Kunst der Stadt noch heut am Ort ihrer Entstehung. — Der Reichtum im Innern ist so bethörend, dass noch kein einzelner Alles erschöpft, kaum einer sämtliche Bilder und Ornamente wirklich geschaut hat. — In den Kuppeln der Kirchenachse die gebieterischen Ikonen (Abbildung 5 und 6). An den Wölbungen des Hauptschiffes, die wie ein Gurtbogen zwischen der ersten und zweiten Kuppel emporsteigen, stehen die gewaltigen Darstellungen der Passion und Höllenfahrt, auf die der Blick des Besuchers immer wieder zurückkehrt, und durch die ihm am ehesten der Stil vertraut wird. (Abbildung 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10). Welche Spannweite des Gefühls von der drohenden Urgewalt der Evangelistensymbole im Chor bis zu der gnädigen Güte der zartesten, alle Erfüllung verheissenden Madonna an der Südwand, oder dem Bild des weissen Segels auf dem aus wundervoll wogenden Linien gebildeten Meer, welches, märchenhaft schön, wie eine romanische Stickerei, am Umgang über der Cap. S. Clemente steht! Die berühmte Darstellung von der Erscheinung des Körpers des heiligen Markus (Abbildung 11 giebt nur die Hälfte des Bildes), an Goldesfülle reicher als alle andern, ist durch die Wiederkehr bedeutender Kurven und Vertikalen von starker Suggestion; aber der künstlerische Gehalt ist doch bald erschöpft. Weit tiefer und reifer ist das grosse Gethsemanebild an der oberen Südwand (Abbildung 12, 13 und 14), wo Manches aus der Kunst einer vorgeschritteneren Zeit vorweggenommen erscheint. Wie eigenartig wahr ist diese sonderbare Gruppe der Schlafenden, wie echt der Seelenzustand des Herrn,

der siebenmal vor dieser bedeutenden, von feingebildeten Pflanzen wie von funkelndem Geschmeide überspannten heiligen Landschaft erscheint! Woher kam dieses Bild?* — — Die Isidor-Kapelle füllt legendenreich farbenprächtiger Schmuck aus Giottos Zeit und im Baptisterium stehen zwischen sehr verschiedenartigen Bildern byzantinisch-archaisierende Gestalten des hohen Trecento (Abbildung 21). — Erst in der Kapelle de'Mascoli hat sich die Malerei von den Byzantinern frei gemacht; diese Figurengruppen aus dem Quattrocento, mit gefälliger Architektur glücklich zusammengeführt, schon mehr Tafelbilder als Monumentalgemälde, sind das Späteste, was uns hier fesseln kann, und dann ist mit einem Schlage alles aus. Die Klassiker der Renaissance, welche unter den alten Portalbildern nur eins unzerstört liessen und im Innern — ach! — zu grausam modern wurden, verletzen uns heute mit der unerträglichen bunten Realistik im Mosaik mehr wie einst Kugler die mittelalterlichen Mosaiken verletzten, als er sich von ihrer „trübsinnigen Ruhe“ gleichgültig abwandte.

So stand eine pantheistisch empfindsame Kunstanschauung, für welche der Ausdruck des Lebens und seiner Regungen nicht weniger als Alles bedeutete, und die im Abstrakten zumindest den Rhythmus des Lebendigen begehrte, ablehnend der Kunst einer Zeit gegenüber, die erkenntnisreif den Trug der sichtbaren Welt floh und auch für die Symbole des Seelischen Bildungen suchte, welche jenseits der irdischen Wahrheit standen. Für diese Bilder aber wollte man imposante Pracht und Dauerhaftigkeit. Beides fand man im Mosaik. Als das Gold an die Stelle des blauen Grundes älterer Zeit trat, wurden die Gestalten allem Irdischen weit entrückt. Sein Glanz umgiebt sie, vielfältig gebrochen und gesteigert durch die einzelnen Würfel, mit himmlischer Pracht, ohne dass es sie selbst aufdringlich prunkvoll bedeckt; es ist wie ein Zauber zwischen Sonne und Nacht, es führt die Farben zur Einheit, lässt sie gar erstrahlen, wenn es selbst ermattet, oder nimmt sie im Dämmer als dunkle Silhouetten in sein Licht. — Es wölbt und weitet den Raum, aber wie es sich in vollkommenster Weise zur Mauer fügt, drückt es im Bild nicht Raum noch Gegenstand aus und zwingt so alles zur Fläche. Alle Plastik, jeder Eindruck von Raumtiefe ist vermieden. Verkürzungen werden nicht mehr studiert. Und doch zeigt sich auch hier noch ein bedingter Illusionismus, und zwar — in der Farbe. Für die Fleischbehandlung haben nämlich die Maler eine Formel gefunden, welche die natürliche Färbung



RICHARD WINCKEL, STUDIE NACH EINER GRUPPE VON VIER FRAUEN
ABB 10

* Vergleiche mit dieser Landschaft ein Gethsemanebild aus dem sechsten Jahrhundert in „Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters“, München, bei Piper, Seite 31. Über unser Thema fand ich noch bemerkenswerte Äusserungen aus neuester Zeit in Oskar Wulffs neuem Handbuch, in Schefflers Buch über Italien, Meier-Gräfe's Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei und in Worringers Buch „Abstraktion und Einfühlung“.



SAN MARCO, VENEDIG GETHSEMANE
ABB. 12

in höchst geistvoller Weise stilisiert; sie kennen genau die Bedingungen der Fernwirkung mit allen Vorzügen des strahlenden Materials und der Irradiation. Zu bleichen, oft weisslich-grellen Fleischtönen mit graugrüner Schattierung setzen sie hie und da Rosa und reines Orange, und indem sie am Lichtrand und in den Tiefen der Hauptschatten mit energischem Akzent leuchtend rote Linien eintragen, erzielen sie im Ausgleich der Wirkungen eine überraschend starke Expression.* — In der farbigen Gesamthaltung der Bilder lassen die Vorschriften der Kirche wenig Abwechselung zu; wer aber vermeinte, dass nur auf der Kontrastwirkung einfarbiger Flecke monumentale Färbung beruhe, der erblickt überrascht in der Nähe den Farbenreichtum, welcher den Ton gross macht, und zählt die gestaffelten warmen und bläulichen Nuancen, die vom Weiss ins Dunkle der Falten und zurück führen. Doch ohne eigentliche Plastik. Der Faltenwurf hatte bereits in der flächigen Deckfarbenmalerei allmählich das Flüssige verloren; durch Kopieren von Vorlage zu Vorlage, wohl auch nach Plastik und dem Gitterwerk des Zellenschmelzes, bildete sich dann im Mosaik aus oft sehr widerspruchsvollem Lineament und konzentrischen Figuren, auch mit goldgehöhten Lichtern ein unstoffliches Gehäuse, in welches die Kurven des Aktes mit viel Naturgefühl eingezeichnet sind, das aber schliesslich ohne alle Lebenswahrheit erscheint. Es ist gänzlich unirdisch und zeigt so in besonderer Note den Kunstwillen der Zeit.

Den Stil aber schuf der Geist. Je brünstiger sich der Mensch dem Göttlichen hingab, desto gleichgültiger ward er gegen die Erscheinungen des Lebens. Die byzantinische Kunst hat zwar nie den Grad abstrahierender Kunstform gesucht, welchen etwa das Figürliche im irischen Ornament erreicht, sondern stets einen Rest von antiker Fassung des natürlich-Schönen bewahrt; aber der ist in ihrem Werk das Sekundäre, und die naturlose abstrakte Formel wurde, wenn nicht zum überwiegenden, doch zum prinzipiellen Bildelement.

Das Religiöse, welches sich mit der persönlichen Verinnerlichung des Einzelnen vertiefte, erhebt sich in der Potenzierung, die es aus der Gemeinschaftlichkeit aller gewinnt, zu einem sublimen Willen, der allen Kräften gebietet. So ist die bedeutende Konvention zu begreifen, welche der christlichen Kunst den erhabenen metaphysischen Inhalt bot, aber auch den Weg der Bildung bis zur Wiederkehr der Naturfreude vorschrieb. Wir haben am eigenen Schicksal nur die Unfruchtbarkeit einer akademischen Tyrannis erfahren und noch kaum bis zum letzten Sinn der oft so einfach gelagerten Probleme gesonnen. Zwar führte auch in der byzantinischen Kunst die Exklusivität der Regeln zu einer Verarmung in der Invention, und Formalismus ward zuletzt Manierismus. Aber der schliessliche Verfall war nicht eigentlich durch die Konvention verschuldet, welche allein einen jeder Willkür entrückten Stil mit aller Festigkeit der technischen Grundlagen zu bilden und fortzuführen vermocht hatte. Sie konnte nur nicht durchhalten (wie einst in Ägypten unter Amenophis IV.), als wieder ein neuer Geist über die Völker rauschte; die Entartung kam weil schlechter

* Über das Schema vergleiche Maria Grunewald, „Das Kolorit in der venezianischen Malerei“. Berlin, Bruno Cassirer.

gemalt wurde, denn die Genies gingen andere Wege.

Auch in der Blütezeit sind die dogmatischen Malereien das Diktat der Priester. Hier regeln feste Vorschriften das Bild mit allen Einzelheiten, zeitweise ist jeder Typ bis auf die vorgezählten Falten im Gewand des einzelnen Heiligen unverrückbar festgelegt. Der Künstler hat zu gehorchen. Phantasie ist strafbar. Aber in der Factur, im letzten Durchbilden der Form spricht sich Persönliches, oft in feiner individueller Differenziertheit aus. Wo die Darstellung ausser dem Bereich der strengen Dogmatik liegt, zeigt sie neue Einfälle, phantasievolle Kompositionen mit ganz eigenen Bewegungsmotiven von stärkstem Ausdruck (Abbildung 16), und oft kopierte Vorlagen werden voll Originalität neu erfasst.

Nicht immer! Es giebt Fälle wo wir alte Vorlagen und ihre heterogenen Kopien kennen, und hier ist der Punkt, wo zuerst unsere Kritik festen Fuss fassen kann. Denn hier vermögen wir induktiv festzustellen, was gewollt ist und inwieweit die Lösung im Sinne des Gewollten vollkommen und — schön ist. Wenn wir heut diese Malerei unkritisch als etwas so Gewolltes und deshalb Vollkommenes hinnehmen würden, weil der Massstab des Naturvorbildes keine Geltung mehr haben kann, so schlügen wir mit einem neuen Irrtum den alten tot und setzten uns abermals dem Schmerz der Enttäuschung aus. Auch wer etwa auf den Stil der musivischen Technik oder der architektonischen Flächenwirkung, auf die dekorativen Schönheiten, auf die Expression oder den religiösen Gehalt das Werturteil begründen möchte, steht, mag er das Einzelne noch so richtig empfinden, doch im Bodenlosen. Denn er fusst ja immer noch auf Dingen, die zwar als Prämisse, Rohstoff für künstlerisches Gestalten, als Korrelat oder als Resultante des Schöpferischen höchste Geltung haben, aber noch nicht die schaffende Kunst eo ipso sind. Deren Wesen



SAN MARCO, DIE ERSCHEINUNG DES KÖRPERS
ABB. 11

entscheidet. Das sichere Urteil ruht auch hier auf dem Erkennen der immanenten Qualität, der Form. Nur die Gestaltungsform ist eigentliche Kunst. Aber sie entzieht sich der Umschreibung durch das Wort, und auch die Reflexion ist hier nicht mehr fruchtbar. Wer, mit Absicht und Stil der Bilder vertraut und von allen Skrupeln darüber befreit, von Werk zu Werk den letzten Vollkommenheiten der Arbeit nachzuspüren, Notwendiges von Willkür, Gründliches von Oberflächlichem und Gekonntes von nicht Gekonntem zu scheiden weiss, wird die Form verstehen und nun erst restlos geniessen. Dann aber wird er sagen dürfen dass auch diese byzantinische Malerei in ihrer absoluten Eindeutigkeit eine allgemeingültigeSchönheit besitzt.

❋

Während wir vor Giottos Bilderzyklen weilten, gaben wir nicht der Kritik, kaum dem Erinnern an anderes Raum. — Zeigte je eine Malerei so sichtbar irdische Verklärung der schönen Seele wie die edle Reinheit seiner Gestaltung? — Nie trat — so weit unser Blick reicht — ein Künstler sieghafter in sprossendes Neuland. Aber Neuland irdischen Weltgefühls. So tief uns sein Jesu-Antlitz auch berührt hat: es reisst uns nicht zum Göttlichen empor wie der byzantinische Pantokrator in Daphni, Cefalu oder Monreale, dieses gewaltig gemalte Erlöser-Haupt mit dem Ewigkeitsblick, das höchste Symbol des Unsterblichen im Persönlichen. Und wer den Aufbau des Giottesken Weltgerichtes in Padua mit dem in Torcello verglich oder etwa im Kleinen die Fresko-Handschrift des Trecento und die der alten Zeit in San Zeno zu Verona betrachtete, wo heute im Kalkputz der Kirchenwand die übereinanderliegenden Bildreste zweier Perioden miteinander streiten, der hat erkannt, was verloren ging.



SAN MARCO, VENEDIG. CARITAS
ABB. 14

❋

Als ich vor Jahren in Venedig weilte und durch kaltes Winterwetter aus der Lagune vertrieben wurde, lockte es mich, den alten Mosaiken durch Zeichnen näher zu kommen. Ich dachte nicht daran, je die Skizzen zu veröffentlichen; ja, das Herauslösen einzelner Teile aus dem Ganzen kam mir manchmal barbarisch genug vor. Aber wenn sich auch die volle Schönheit dieser Malerei nur in der Ganzheit der Bilder und ihrer Einheit mit dem Raum bietet, so lässt sich doch mit Bruchstücken Manches von ihr zeigen. Ich zeichnete zuerst kaum anders als vor der Natur und habe in einigen Blättern an die Quintessenz des Stiles nur eben gerührt. Andere sind exakter, keins ist genau Faksimile. Aber eben, weil sie sich als subjektive Skizzen geben, wird man sie nicht als falsch empfinden. Dokumentarischen Wert könnte ausser der Photographie doch nur die originalgrosse objektive Pause haben, welche kein einziges Glaswürfelchen unterschlägt.

❋

Nun sind uns die Dome von Venedig, Torcello und Murano verschlossen; über Hass und Blut kann uns zu ihnen heute nur freundliches Erinnern



RICHARD WINCKEL, FARBIGE STUDIE NACH EINEM CHRISTUSKOPF
ABB. 13

führen. Durch schützende Mauern und Sandsäcke sucht man San Marco vor Unheil zu sichern; werden auch die Schätze von Saloniki vor dem Schlimmsten behütet bleiben? Wir prüfen nicht ob Geringeres gefährdet sei als in Reims, aber wir erkennen wieviel erhabene Geistigkeit und schier unpersönlich schöpferische Werktüchtigkeit uns jene Kunstform zeigt, welche der Gotik Mutter ward: die Kunst der letzten Griechen.



RICHARD WINCKEL, MARTYRIUM DES HEILIGEN JAKOB, STUDIE
ABB. 22

SAN MARCO

AUS DEM TAGEBUCH EINER REISE NACH ITALIEN

VON

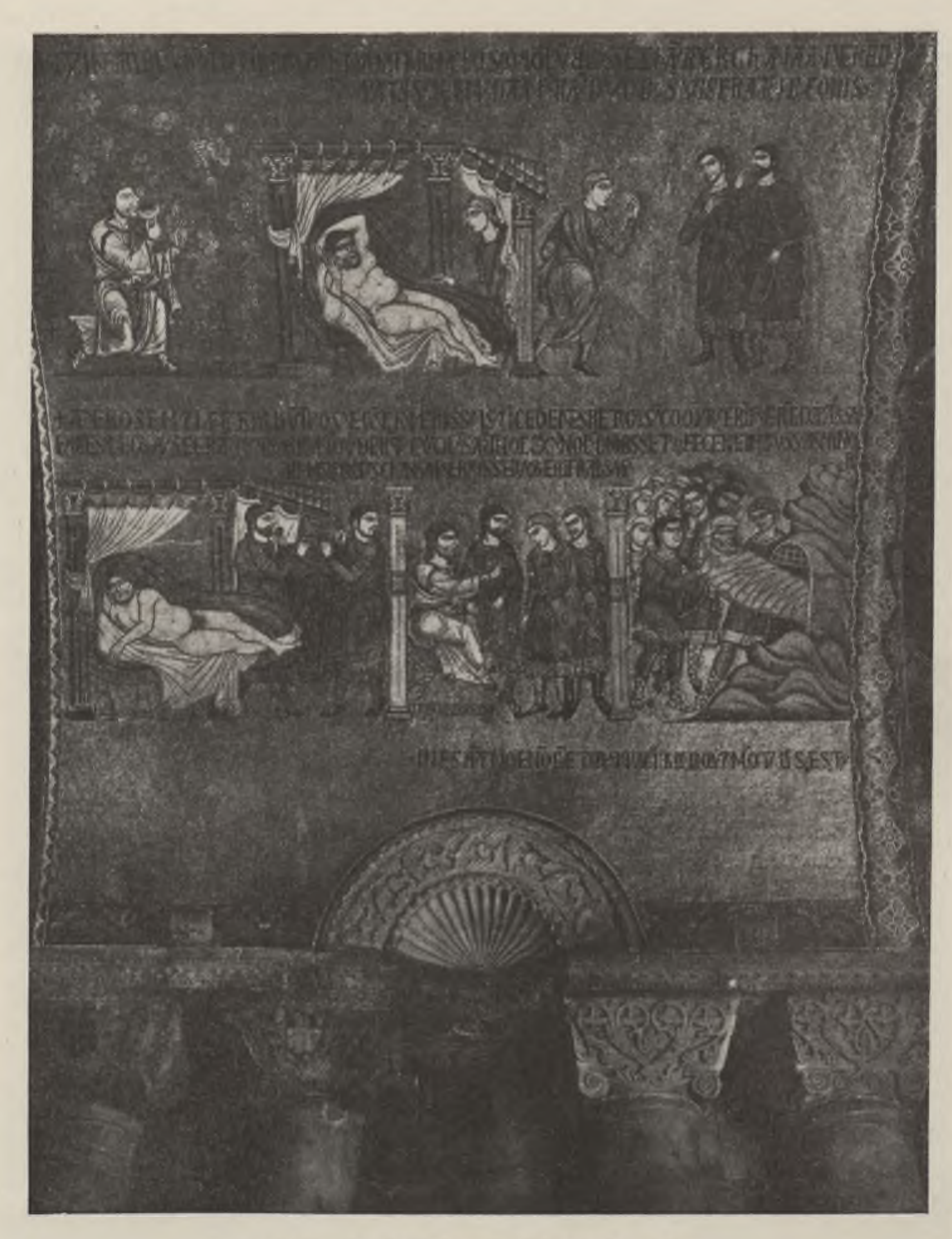
KARL SCHEFFLER

Es war Sonntagmorgen, als wir den Dom zuerst betraten. Es strömten die Menschen vom hellen Markusplatz in Scharen in die Dämmerungen der vom hundertfach reflektierten Kerzenlicht erhellten Hallen hinein. Es war Hochamt, und wie in einem vollen Strahl kam uns der alte Kirchengesang eines unsichtbaren Männerchors entgegen. Vor dem Hauptaltar zelebrierten die Priester, Chorknaben schwangen die Weihrauchbecken, im Chorgestühl gähnten lange Reihen von Priestern in ehrwürdigen Talaren, die Fremden standen überall halb frech, halb verlegen umher, auf dem unsagbar schön gemusterten Mosaikfussboden, der von den Jahrhunderten wie in Wellen emporgehoben und hinabgesenkt worden ist, knieten in ihrer Volkstracht Scharen von Männern und Frauen, trinkgeldlüsterne und Almosen sammelnde Kirchendiener gingen hin und wieder durch die leise bewegte Menge — und hinten an einem Nebenaltar reckte sich eine Sechzehnjährige auf die Fussspitzen, um mit einer Hingebung und Liebe, die einem das Wasser in die Augen treiben konnte, ein Heiligenbild zu küssen, just so, als küsse sie zum erstenmal voll Andacht den Mund eines Mannes. Es war ein Ineinander von Kunst und Leben, das überwältigte. Die Musik, die Mosaiken, der Raum, der Weihrauch, die Menschen — die ganze stilisierte Wirklichkeit, das Unheilige im Heiligen, das Heilige im Unheiligen, das Anbetungswürdige im Götzendienstartigen: das alles war in seiner Art wie ein Extrakt von Welt und Leben. Wieder war es zu fühlen: der Katholizismus ist nicht zu töten, bevor nicht das noch Stärkere kommt. Denn in ihm hat der Ärmste teil am Höchsten, was es giebt.

Anm.: Diese Seiten werden mit Erlaubnis des Insel-Verlag, Leipzig, in dem mein Buch „Italien“ erschienen ist, abgedruckt.



SAN MARCO, VENEDIG. JUSTITIA
ABB. 16



SAN MARCO, VENEDIG. DIE GESCHICHTE NOAHS
ABB. 18

Es kann nicht unnatürlich sein, dass ich vor der kostbaren Primitivität der Mosaiken empfunden habe, was ich vor Tizians Bildern nicht empfinden konnte. Nicht ohne Ursache sind die Mosaiken der Markuskirche durch die Materialverwendung schon für ewige Dauer bestimmt. Sie haben auch ewige Dauer durch ihren geistig-seelischen Gehalt. Nicht um der heiligen Legenden willen, die sie darstellen. Was kümmern uns die; aber um ihrer tiefen, einfältigen Allmenschlichkeit willen, um ihrer naiven Klassik, ihrer erhabenen Überpersönlichkeit willen. Giotto sogar, der grosse Mensch, verblasst neben der Ausdrucksgewalt dieser im einzelnen oft lächerlichen, unfähigen Mosaiken. Das kommt: sie helfen in ihrer Gesamtheit den Raum wölben, einen idealen Raum, in dem die ganze Welt eingeschlossen erscheint. Sie sind in allen ihren Linien architektonisch. Aber nicht nur, weil sie ornamental dekorativ den Gesamteindruck steigern helfen, weil sie Arabesken des Raumes sind, sondern weil sie in sich selbst auch eine ewig nachschwingende dramatisch-lyrische Architektur-



SAN MARCO, VENEDIG. DIE SINTFLUT
ABB. 17

wirkung haben, weil sie überpersönlich sind. Es ist die grosse Anonymität dieser byzantinisch-christlichen Bildungen, was so ergreift, die Lebensgewalt in ihnen und der Geist der Herrschaft darin. Mit riesigem Nachdruck steigt das Problem in einem auf, wie sich Kunst und Religion zueinander verhalten. Es zeigt sich, dass das Religiöse, welches das Individuum nicht kennt, solange es noch der Ausdruck eines seelischen Bedürfnisses grosser Gemeinschaften ist, wie von selbst in der Kunst die grandios erscheinende Linie findet und festhält, dass es die monumentalen Wirkungen erschafft und konventionell stabiliert, die an innerer Wahrheit und zwingender Kraft in aller Ewigkeit nicht verlieren. Hier ist eine ganz abstrakte Kunst — und wie viel Naturunmittelbarkeit ist doch darin; hier ist Starrheit und Methode, und wie glitzert in der Erfindung doch der differenzierteste Geist; hier ist ein kindliches, ja oft ein fast albernes Nichtkönnen — und wie ist doch die Meisterschaft der Antike, von



SAN MARCO, VENEDIG. MADONNA MIT ENGELN
ABB. 20

griechischen Arbeitern festgehalten, in diese Kunst hineingerettet worden! Wie ist alles Typus und Moment zugleich! Wie sprechen die Gruppen, wie singt die Linie, wie dröhnt die Komposition, wie flammt die ganze Leidensgeschichte in einer übermenschlichen Apotheose auf! Was die einzelnen Menschen draussen für das Leben als Ganzes sind, das sind die einzelnen Gestalten hier für den Raum. Der Raum lebt und bebt in diesem herrlichen Dom in sich selbst. Trotzdem keine deutliche Gesimsgliederung da ist, trotzdem sich die Kuppeln verwirrend fast wölben und die Verbindungsschiffe unübersichtlich dahinziehen, ordnet sich in diesem goldenen Irrgarten der Raum so, dass er wie ein Gesang empfunden wird. Der venezianische Wille zum Prunk ist hier noch fromm und sachlich. Im kleinsten Detail ist der Sinn des Ganzen; und die Fülle des Ganzen hat die Schlichtheit eines einzigen Motivs. Nirgend ist die materielle Illusion der Renaissance erstrebt; aus der Abstraktion geht ein

Herrschaftswille hervor, dem man sich heute noch beugt. Nirgend drängt sich das Individuum dreist vor das Auge. In der Gesamtheit der Mosaiken ist eine göttliche Roheit, das ganze Leben ist darin, das Drohende und die Gewitterschwüle, seine Grazie und Heiterkeit, sein ruhiger Ernst und seine wilde Verzerrtheit. Und nirgends ist etwas Sentimentales. In der Linienkraft, in den Linienzartheiten, in dem mächtigen Parallelismus der Gesten und in der gruppenhaften Formenhäufung: überall wird das tiefere Formengefühl der Heutigen intim berührt; ja, es gewinnen diese Mosaiken stellenweis eine faszinierende Modernität. Die Heiligengeschichten, Bibellegenden, Taufdarstellungen, die Schilderungen von Christus, Maria, den Engeln und den Aposteln oder von der Schöpfungsgeschichte werden kaum gesehen: das Auge ist nur beschäftigt, die Mystik der Einzelformen der Mystik des Ganzen zu verbinden. Es sind die erhabenen Hieroglyphen dieser Mosaiken, was die in allen Farben brennenden Glasfenster unseren gotischen Kathedralen sind. Sie machen den Raum unwirklich, nachdem sie ihn erst geschaffen haben, sie machen den Raum unendlich und zugleich fest eingeengt. Eine romanisch-lombardische, goldschmiedhafte Kunst hat sich zu etwas Ungeheurem ausgedehnt, weil der Anlass, der Zweck gross und würdig war, weil die Ruhmsucht ein höheres Ziel noch hatte als das der weltlichen Selbstgerechtigkeit. Es ist gleichgültig, ob man kleine Füllungen mit plastischem Rankenwerk betrachtet, unscheinbare geometrische Mosaikmuster an Wand und Fussboden, oder ob man nach Murano hinüberfährt und dort in der Apsisnische der Kirche S. Maria e Donato die fürbittende Mutter Gottes in ihrem dunkelblauen Gewande stillerhaben vor goldenem Himmel schweben sieht, wie eine höhere Kunsterscheinung, die aus dem Dunkel der Geschichte wie ein Geheimnis hervortritt: immer ist es dieselbe naive Genialität, dieselbe Empfindungsreinheit und naive Erfindungskraft, dieselbe sachliche Phantasie und fromme erhabene Romantik. San Marco ist ein Gipfel, ein Äusserstes. Es repräsentiert diese Kirche einen Kunststil, der nicht dauern konnte. Aber wenn die dann folgende Renaissance auch historisch notwendig gewesen ist — wer könnte das Gegenteil sagen! — so hat der Heutige nichtsdestoweniger sein höchstes Erlebnis gegenüber der grossen Prunkeinfalt der byzantinisch-gotischen Romantik. Denn in dieser Romantik steckt der Keim einer neuen Klassizität. Wenn uns dereinst ein „neuer Stil" geboren werden sollte, so wird er in einem Punkte sicher auch aus der goldenen Dämmerpracht von San Marco hervorgehen.



RICHARD WINCKEL, FARBIGE STUDIE NACH EINEM HEILIGEN
ABB. 21



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS DER „HISTOIRE DE CAPITAINE CASTAGNETTE“.

DREI ILLUSTRIERTE KUNSTMÄRCHEN
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

KARL VOLL

Der aus dem Orient stammende unerschöpfliche Reichtum der mittelalterlichen Erzählungs- und Märchenliteratur hielt lebendig vor bis zum Rokoko. Ebenso wie in Goethes Märchen von der Schlange der Körper dieser geheimnisvollen und bedeutungsreichen Figur in einzelne Stücke zerbrach, als sie sich zum letztenmal als Brücke über den Strom gespannt hatte, so zerbrach im achtzehnten Jahrhundert dieser unermessliche Stoff zu kleinen Geschichten. Voltaires Schriften bieten viele Belege dafür. Immerhin hatte das achtzehnte Jahrhundert noch eine grosse Vorliebe für das Märchen. Die Zeit aber war künstlerisch so stark, dass sie kein Rohmaterial als solches verarbeitete, darum modelte sie die alte Märchenmotive leider nur zu gründlich nach ihren eigenen Ideen um. Da ferner ausgerechnet das Zeitalter der Galanterie keine Worte so häufig im Munde führte, wie der Tugend und der Moral, so dass sogar Crébillons berüchtigtes Sopha unter der Rubrik conte moral figuriert, so wurden aus diesen Gründen die lieben alten Volksgeschichten mehr oder weniger platte Moralpauken

und verloren den Reiz des Märchentums: jedoch wurde vielleicht durch diesen stilistischen Verderb das Interesse an ihnen wachgehalten und das neunzehnte Jahrhundert durfte sich wieder der von ihm neu entdeckten Märchen erfreuen. Freilich trat an Stelle der neuen Volksmärchen nun das Kunstmärchen. Hier haben die Franzosen ganz besonders Gutes geleistet und zwar danken wir auf diesem Gebiet dem second empire sehr viel Gutes, wie denn überhaupt diese etwas in Verruf geratene Epoche nicht allein nach der unleugbaren gesellschaftlichen Korruption, sondern auch danach beurteilt werden sollte, dass sie die Blütezeit der doch überaus ernsthaften Kunst und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts war. Freilich bedarf das Wort ernsthaft insofern einer Erläuterung als es im rein künstlerischen Sinne gewonnen ist, der sich mit ungeniertem Humor sehr wohl verträgt.

Unter den französischen Märchenschriftstellern des second empire nimmt eine hohe Stellung Manuel, der unter dem Pseudonym Lépine drei leider heute bei uns wenig bekannte Erzählungen schrieb, von denen im Nachstehenden — weniger um ihrer selbst willen, als wegen der von Doré und Bertall zu ihnen gezeichneten Illustrationen die Rede sein soll. Diese drei Bücher bedeuten einen Höhepunkt der Graphik des neunzehnten Jahrhunderts und verdienen neben den gewöhnlich zitierten Hauptwerken auch neben den von Doré illustrierten contes drôlatiques des unverwüstlichen Balzac und neben Dorés „Münchhausen" alle Beachtung. Es handelt sich um die „Histoire aussi intéressante qu'invraisemblable de l'intrépide capitaine Castagnette" mit Holzschnitten von Doré, die ein würdiges Gegenstück zu den nur mit Unrecht berühmter gewordenen Illustrationen von Doré zu Gautier's Übersetzung von Bürgers „Münchhausen" bilden. Dem 1862 erschienenen Buche „Castagnette" folgte im nächsten Jahre „La légende de Croque-Mitaine", ein erst neuerdings bei uns wieder bekannt gewordenes Buch, dessen Illustrierung zu Doré's grössten Meisterwerken gehört, das Kriegsjahr 1870 brachte dann mit Zeichnungen von Bertall die bei uns ebenfalls fast ganz unbekannte „Princesse éblouissante". „Der Capitaine Castagnette" ist textlich das originellste und wertvollste der drei Bücher und bildet in grotesker Form innerhalb der französischen Literatur den Abschluss der Légende napoléonienne. Die Geschichte ist „sehr lügenhaft to vertellen". Sie handelt von einem gewissen Paul-Mathurin Castagnette, der erst als gemeiner Soldat und dann als



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS DER „HISTOIRE DE CAPITAINE CASTAGNETTE"



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS DER „HISTOIRE DE CAPITAINE CASTAGNETTE"

Hauptmann unter Napoleon gedient und alle Feldzüge des grossen Korsen mitgemacht hat. Obschon er in ihrem Verlaufe fast alle Gliedmaassen verlor, so hielt er doch mit unerschütterlicher Treue bei Napoleon aus und gerade dieses Moment wird von Lépine benützt um der napoleonischen Legende den Todesstoss der Satire zu versetzen. Die erste Wunde erhält der Tapfere bei der Belagerung von Toulon, wo ihm eine englische Kugel den linken Arm wegriss. Als ihm dann Napoléon sein Bedauern aussprach, lehnt er es mit den Worten ab, dass er gerade in diesem Arm einen verteufelten Rheumatismus gehabt habe und sich freue, ihn los zu sein. Drei Jahre später ist Castagnette bei Arcole dabei, wo ihm beide Beine von einer Kanonenkugel weggerissen werden. In den folgenden italienischen Feldzügen verliert er noch den ganzen Vorderkopf, Stirn, Nase und Augen; er lässt sich diese Teile in Wachs ergänzen und freut sich nur, dass er sich von nun ab nicht mehr rasieren braucht. Für Napoleon aber war ein solcher Soldat im höchsten Grad erwünscht. Er nahm ihn mit nach Ägypten, dessen heisse Sonne das Wachsantlitz des braven Castagnette zum Schmelzen brachte. Napoleon wusste Rat hierfür, indem er den anhänglichen Helden bei einer Parade vor allen Truppen unter dem Wirbeln der Trommetn im Rang erhöhte und ihn mit einem silbernen Antlitz auszeichnete, dessen Zähne echte Perlen waren. Man sollte nicht glauben, dass die tolle Laune der Erzählung noch zu steigern sei, aber von jetzt ab beginnt erst das eigentliche Abenteuer des Capitaine Castagnette. Seinem angebeteten Feldherrn folgend, gelangt er auch nach Jaffa und wird beim Besuch des Pestspitals von Napoléon als ein Sterbender angetroffen. Da er selbst da nicht ausser Fassung war, so wollte der General den tüchtigen Soldaten nicht verlieren und empfahl ihn dringend seinem Oberarzt, der ihm auch durch eine kühne Operation das Leben rettete, indem er ihm den Magen exstirpierte und dafür einen Ledermagen einsetzte. Wir bilden diese Operation nach Dorés Zeichnung ab, die zu den drolligsten Illustrationen des Künstlers gehört. Wir wollen übergehen, was der vielgeprüfte Castagnette an harten Schicksalen und, wenn es möglich war, an weiteren Verstümmelungen auf Napoléons ferneren Feldzügen, besonders in Russland erlitten hat und wollen hier eine kleine Geschichte erzählen, die auch von Lépine als Episode behandelt wird. Der unverwüstliche Hauptmann

hatte einen Onkel namens Barnabé Castagnette, der ebenfalls unter Napoléon gedient hatte. Dessen Antlitz war wild zerhackt, aber sein Herz war zärtlich. Er will heiraten. Als er nun seiner Erkorenen ganz ernsthaft einen Antrag machte, erlitt er eine schlimme Abfuhr. Er erzählte das seinem Neffen, der seiner unerschrockenen Gemütsart nach gleich Rat wusste. Der Hauptmann Castagnette verschaffte dem Abgewiesenen einen sehr schönen, aus Holz gearbeiteten Kopf mit blonden Locken und einem koketten Schnurrbärtchen. Dieser wurde ihm von einem sehr kunstfertigen Arzt im Austausch gegen seinen natürlichen Kopf so geschickt aufgesetzt, dass niemand etwas von der wundersamen Operation bemerken konnte. Das einzig Schwierige bei der Sache war nur gewesen, das Hirn aus dem echten Kopf in den hölzernen so zu überfüllen, dass nichts von der kostbaren Materie verloren ging. Aber alles gelang aufs beste und der so listig verschönte Sergeant konnte bald danach mit seiner Braut im festlichen Zug zur Kirche gehen, welches Ereignis Doré in einer überaus launigen Zeichnung gefeiert hat.

Nachdem Castagnette von Russland zurückgekehrt war, liess er sich in Vincennes nieder, in dessen Besatzung er von dem Festungskommandanten aufgenommen wurde. Als dann während der Hundert Tage die Alliierten in Frankreich einrückten und vor Vincennes kamen, widmete sich der alte Invalide der Verteidigung mit einem originellen Eifer, wie man ihn nur von einem Mann von so ungewöhnlichen Schicksalen erwarten konnte. Er begab sich in die Pulverkammer, verkroch sich dort bis an den Hals in einem Pulverfass, steckte sich in aller Gemütsruhe sein Pfeifchen an und erwartete in vollkommener Unerschütterlichkeit die Feinde. Er bot in diesem dunklen Gelass einen wundervoll malerischen Anblick, als sich auf seinem silbernen Gesichte die Glut der kräftig in Brand gehaltenen Pfeife spiegelte. Die Feinde wussten freilich die Schönheit dieses Anblickes nicht zu würdigen und erwogen nur die Gefahr, die eine brennende Pfeife über einem offenen Pulverfass für sie bedeutete und räumten auf der Stelle die Festung. Das war nun noch nicht die letzte Heldenthat von Napoléons treuestem Anhänger. Er zog auch mit nach Belgien, wo er in der Schlacht von Waterloo beinahe Wellington selbst getötet hätte. Aber trotz aller seiner Heldenthaten nahm im Jahre 1815 seine Laufbahn zugleich mit der des französischen Kaisers ein jähes Ende. Er starb einige Zeit danach auf eine Weise, die seiner würdig war. Als er einmal in gemütlicher Beschaulichkeit, der wohlverdienten Ruhe pflegend, am brennenden Kaminfeuer ein behagliches Mittagschläfchen hielt, ergriffen die offenen Flammen seine Holzbeine. Castagnette konnte das nicht spüren und schlief ruhig weiter. Da explodierte eine Bombe, die noch von Russland her in seinem Rücken steckte und zerriss ihn in unzählige kleine Stücke. Unbeschädigt blieb nur das Ehrenkreuz, das Napoléon ihm seinerzeit eigenhändig angeheftet hatte.

Ein Jahr nach dieser grotesken Satire auf das



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS DER „HISTOIRE DE CAPITAINE CASTAGNETTE“



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS „LA LÉGENDE DE CROQUE-MITAINE"

Nationallaster der Franzosen, ihre unausrottbare Sucht zu bramabarsieren, erschien die von Doré illustrierte „Légende de Croque-Mitaine", in der Lépine eine angebliche Kindergeschichte lieferte; in der That aber eine, trotz aller Unerschöpflichkeit der literarischen Gelehrsamkeit, überaus köstlich travestierte Darstellung des mittelalterlichen Sagenkreises von Karl dem Grossen und Roland gab. Der ésprit gaulois feiert in dem merkwürdigen Buch einen seiner schönsten Triumphe. Das Ganze zerfällt in drei Teile; der erste enthält die Geschichte von der Herausforderung Karls des Grossen durch die Gesandtschaft des heidnischen Königs Marsilies. Aller Apparat der Ritterromane, teuflische Ritter von übermenschlicher Grösse, auch unglaublicher Heroismus der christlichen Helden wird hier entfaltet und bietet dem gestaltenreichen Doré ein höchst dankbares Feld, um seiner Laune und Phantastik die Zügel schiessen zu lassen. Weder Ariost, noch Don Quichote, kaum noch der einzige Rabelais haben dem genialen Zeichner soviel Gelegenheit geboten, alle seine Künste zu entfalten. Besonders der zweite Teil der „Croque-Mitaine" ist sozusagen Doré auf den Leib geschrieben, denn hier schildert Lépine im Anschluss an Mohammeds berühmten Traum eine Reise, die Roland unter Führung eines Engels buchstäblich in Windeseile durch die Himmel der Mohammedaner und sogar durch die Hölle macht. Dann erst kommt im dritten Teil die eigentliche Geschichte, die sich an die Kinder selbst wendet. Croque-mitaine bedeutet im heutigen Französisch Popanz, Kinderschreck. Um nun dieses Wort in Zusammenhang mit dem Sagenkreis Karls des Grossen zu bringen, lässt Lépine einen von Karls Paladinen den Grafen Miton von Rennes eine Tochter Mitaine haben, die trotz ihres Geschlechtes sich von klein auf durch wahrhaft ritterlichen Sinn auszeichnet und die kühnsten Waffenthaten in männlicher Rüstung vollbringt. Zu ihrer Zeit wurde die Umgebung von Karl dem Grossen vielfach erschreckt durch Raubzüge, die ein gespenstischer Ritter von dem unauffindbaren



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS „LA LÉGENDE DE CROQUE-MITAINE"



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS „LA LÉGENDE DE CROQUE-MITAINE“

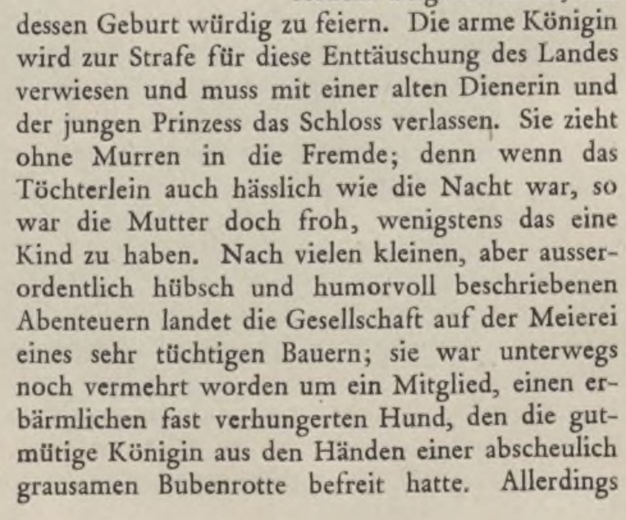
Château de la Peur aus unternahm. Alle Expeditionen, die Karl gegen diesen unheimlichen Ritter ausschickte, kehrten unverrichteter Dinge zurück, und endlich machte sich Mitaine selbst auf den Weg, denn sie hatte wohl bemerkt, dass alle Angriffe von Seiten des Unholds niemand anderem als ihr selbst galten. Sie drang durch unerhörte Schrecknisse, die sich alle als gegenstandslose Gaukeleien erwiesen, bis zu dem Schlosse vor, in dessen Hauptsaal eine ähnlich groteske Versammlung von scheusslichen Gespenstern war, wie sie Asa Thor in der Behausung des Utgardloki traf. Es waren das der Sieur de la Peur mit seiner jämmerlichen Familie, der Feigheit und der blassen Furcht usw. Diese alle wichen bald vor dem tapferen Heldenmädchen und lösten sich in das auf, was sie in der That waren: in Dunst. Eine Menge von Toten aber, die in den Gängen des Zauberschlosses untergebracht waren, gewannen Bewegung und schlossen sich Mitaine an, als diese, ihres Erfolges froh, die Heimkehr zu dem Heere der Franken antrat. Dort aber erkannte man an dieser Eskorte, dass Mitaine im Lande des Todes gewesen war und Karl der Grosse beschloss, die Kleine auf eine Weise zu belohnen, der nur sie würdig war. Er gewährte ihr den sehnlichsten Wunsch und machte sie zu Rolands Schildknappen. Diese Verbindung vom stolzesten Ritter des fränkischen Sagenkreises mit einem Mädchen, das nun eben doch nur ein Kind war, hat etwas grotesk Komisches und führt wieder auf den ironischen Ton zurück, mit dem das merkwürdige Buch von Anfang an die Sagen von Karl dem Grossen behandelt hatte und von nun an wird Roland der Gegenstand einer sehr heiteren Erzählung. Das schliesst nicht aus, dass Lépine in echt französischer Weise auch ein bisschen Sentimentalität dreinmischt, indem Mitaine Roland aus Liebe bis in den Tod begleitet. Sie ist der einzige Zeuge vom Untergang des gewaltigen Paladins bei Roncewal. So schliesst die Epopoë mit einer Liebesaffäre.



BERTALL, ILLUSTRATION AUS „LA PRINCESSE ÉBLOUISSANTE“

Das dritte von Manuels Liebe gehörigen Büchern trägt einen echten Märchentitel: Prinzessin Blendendschön und ist die 1870 veröffentlichte, sehr selten gewordene „Prinzessin Éblouissante“ par Ernest Lépine, illustrée de 59 Vignettes par Bertall. Die Widmung richtet sich an Doré mit den Worten: Mon cher ami, Vous avez bien voulu illustrer mes deux premiers ouvrages; ils vous doivent la plus grande partie de leur succès. Je n'ai pu écrir celui-ci sans penser à vous; je vous le dédie. Das klingt nicht sehr schmeichelhaft für Bertall. Trotzdem hat auch dieser hier ein Meisterwerk geschaffen, von dem es nur zu bedauern ist, dass es, wie überhaupt seine ungemein liebenswürdigen Zeichnungen, bei uns so wenig bekannt ist.

Die Geschichte geht echt märchenmässig so, dass ein unerhört thörichter König François XII., der über das Reich der dürren Inseln herrscht, eine dumme Frau heiratet. Sie ist zwar sehr gutmütig, aber noch thörichter als ihr königlicher Gemahl. Nach einigen Jahren überrascht sie den sehr willenskräftigen, in Eigensinn und Hochmut verbohrten Gatten mit der Geburt einer Prinzessin. Das war nun sozusagen ein Staatsverbrechen; denn der König hatte steif und fest auf einen Sohn gerechnet und schon neue Steuern ausgeschrieben, um dessen Geburt würdig zu feiern. Die arme Königin wird zur Strafe für diese Enttäuschung des Landes verwiesen und muss mit einer alten Dienerin und der jungen Prinzess das Schloss verlassen. Sie zieht ohne Murren in die Fremde; denn wenn das Töchterlein auch hässlich wie die Nacht war, so war die Mutter doch froh, wenigstens das eine Kind zu haben. Nach vielen kleinen, aber ausserordentlich hübsch und humorvoll beschriebenen Abenteuern landet die Gesellschaft auf der Meierei eines sehr tüchtigen Bauern; sie war unterwegs noch vermehrt worden um ein Mitglied, einen erbärmlichen fast verhungerten Hund, den die gutmütige Königin aus den Händen einer abscheulich grausamen Bubenrotte befreit hatte. Allerdings





BERTALL, ILLUSTRATION AUS „LA PRINZESSE ÉBLOUISSANTE“

war zum Ausgleich dafür die alte Dienerin in einem tiefen Zauberschlaf gesunken, in dem sie lange Zeit zum Entsetzen der armen Königin wie tot lag und nichts that als erschrecklich schnarchen.

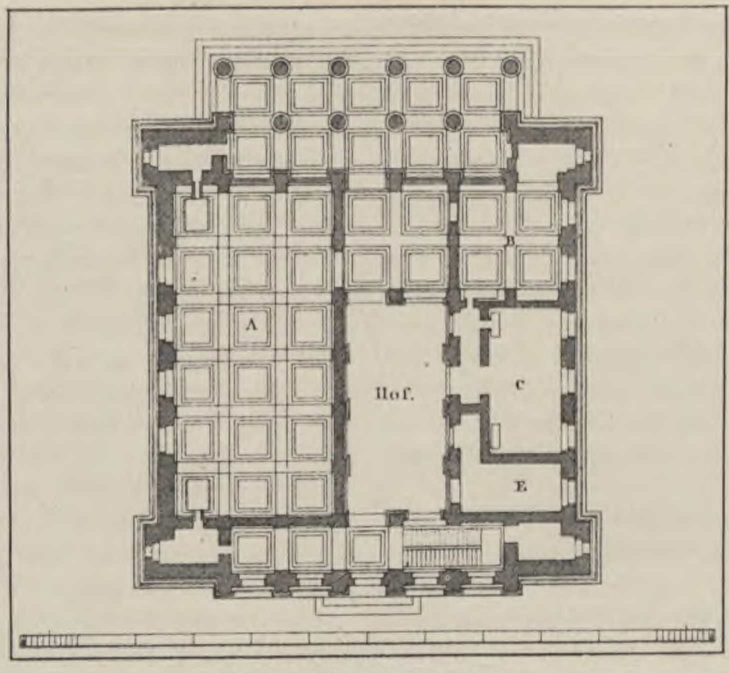
Bei dem Bauern that die Königin freiwillig Magddienste und fühlte sich glücklich; denn die Prinzessin wuchs an Jahren, leider auch an Hässlichkeit. Sie gewann jedoch die Gunst aller Leute durch ihr höchst liebenswürdiges Wesen. Das ist eine Morallehre, die als echter Franzose Lépine sich nicht enthalten kann, in das so sehr nett erzählte Märchen einzuflechten. Als nun die Königin schon ein halbes Menschenalter bessere Bauernmagd gewesen war und wir schon glauben, in der Geschichte könne sich nichts Neues mehr ereignen, sah sie einmal auf der Landstrasse einen sehr elegant gekleideten bildschönen Junker auf allen Vieren zu ihr laufen. Er stellte sich an wie ein Hund, bellte recht natürlich und war in der That jener Hund, den sie einst aus der Gewalt der grausamen Kinder befreit hatte. Eine Fee hatte ihn wegen Tierquälerei verzaubert und die Königin hatte ihn erlöst. Da er zum Lohn für gutes Verhalten in einer Fronzeit die Wunschgabe erhalten hatte, konnte er das höchste Sehnen der Königin erfüllen und dem hässlichen Prinzesslein eine blendende Schönheit verleihen. Diese Schönheit strahlte jedoch so heftig, dass niemand den Glanz des Anblickes ertragen konnte. So musste die unglückselig reiche Gabe gemildert werden. Da der Junker, der eigentlich ein Page war, nur zu wünschen brauchte, gelang das ja auch; nur wurde die Prinzessin trotz Herabminderung ihrer Schönheit über die Maassen eitel, so dass der Knoten der Geschichte sich zu schürzen und immer enger zu verstricken begann. Der alte König kam endlich, allerdings nicht von selbst, auf den gesegneten Gedanken, dass es ihm recht wohl anstünde, nach seiner verstossenen Gemahlin und dem Kinde zu forschen. Unter viel drolligen Details fand er ihren Aufenthalt auch heraus und nahm sie wieder in Gnaden auf. Nun schritt aber das Unglück schnell gegen ihn heran in Gestalt eines Riesen von so ungeheuerer Grösse, wie wir sie von Rabelais her gewöhnt sind. Dieser möchte die Prinzessin Blendendschön gern heiraten, aber sie war nicht mehr bei richtigem Leben. Ihr Leib ruhte regungslos auf einem Sofa, während von ihr selbst nur noch ein Abbild zu leben schien, das sich als schwacher Reflex in ihrem grossen Toilettenspiegel zeigte. Der Page allein half, indem er den unflätigen Riesen in die Erde zauberte und die Prinzessin aus dem Spiegel erlöste, worauf dann,

wie es sich gehört, eine herrlich in Lust und Freuden gefeierte Hochzeit folgte.

Wenn diese drei Bücher sich nicht zeitlich so nahe ständen, möchte man versucht sein, an ihnen die Entwicklung der französischen Illustration in der wichtigen Epoche des second empire darzuthun. Aber solche Versuche sind Konstruktionen, die meistens nur ihren Urhebern einleuchten, sonst wäre es nicht schwer zu zeigen, dass „Castagnette" mit den vielen Erinnerungen an Dorés Zeichnungen zu Balzacs „contes drôlatiques" noch manches von jener Epoche überschäumender, genialer Kraft an sich hat, die literarisch mit Victor Hugo wohl am besten charakterisiert wird. Diese Wasser verliefen sich bald wie die der Sündflut, und in der That darf man wohl in den fünfziger Jahren von einer wahren Sündflut illustrierter Publikationen in Frankreich sprechen. Eine unendlich breite Überschwenglichkeit hing damit zusammen, wofür wohl Doré selbst im allgemeinen das rühmliche Musterbeispiel ist, in unserem gegebenen Fall mag „Croque-Mitaine" mit ihrer vom Text gebotenen und von Doré so erstaunlich in Wirklichkeit umgesetzten Phantastik das Prototyp sein. Damit war ja noch nicht alle Schaffenskraft des grossen Zeichners erschöpft; aber es ist kaum ein Zufall, dass das dritte unserer Bücher, die „Prinzessin Blendendschön", durch Bertall illustriert wurde; denn die französische Illustration kam gegen 1870 aus dem robusten Stil solch gesunder Zeitschriften wie der „Charivari" war, es war die bis zur Hohlheit ausgeschliffene Art des „Journal amusant". An Stelle von Daumier und Doré war gerade mit dem Zusammenbruch des französischen Staates der nicht unwitzige Grévin getreten, der als Künstler eine über die Maassen glatte Handschrift schrieb. Auch Bertall war aus seiner früheren Weise in diesen allzugefälligen, bloss noch in der menschlichen Auffassung geistreichen Stil gekommen, und so eignete er sich unter den sehr ins Unvorteilhafte geänderten Zeitverhältnissen besser zur Illustration von Manuels schöner Prinzessin als Doré, unter deren Einfluss er doch früher gestanden hatte, wie das noch manche Spur selbst in diesem Buche zeigt. Immerhin hat er sich noch aus seiner guten Zeit einen Hauptvorzug erhalten; den Sinn für die komische Linie. Ein Blatt wie das von uns wiedergegebene, das die verzweifelnde Königin neben der im magnetischen Schlaf am Boden liegenden, recht kräftig schnarchenden alten Dienerin zeigt, ist an sich und auf den ersten Blick von grosser komischer Wirkung, auch wenn man den erklärenden Text nicht kennt. Das wird also auf rein künstlerische Weise, ohne Beihilfe von „Witz" erreicht, und diese Munterkeit, die sich überall bei Bertall findet, macht ihn zu einem der besten französischen Illustratoren. Bei uns sieht man wenig von ihm. Auch in Frankreich war man erst kurz vor dem grossen Krieg wieder auf ihn aufmerksam geworden.



GUSTAV DORÉ, ILLUSTRATION AUS „LA LÉGENDE DE CROQUE-MITAINE"



K. FR. SCHINKEL, NEUE WACHE
GRUNDRISS. ABB. 2

SÄULE UND PFEILER

VON

OTTO BARTNING

Die Säule ist der reinste Ausdruck für die tragende Funktion eines Baugliedes im Wechselspiel von Kraft und Last.“

Dieser Satz ist so allgemein anerkannt, dass sein Inhalt heute nicht mehr neu gedacht, sondern meist nur noch als Gemeinplatz nachgesprochen wird. Ebenso ist in unseren so säulenreichen Tagen die Säule selbst zum Gemeinplatz, ist statt des höchsten architektonischen Ausdruckes eine gedanken- und gefühllose Trivialität geworden. Und es sind gewiss nicht die schlechtesten unter unseren Architekten, die, um diesen Gemeinplatz zu meiden, zugleich die Säule ganz verpönen.

Dennoch wird kein Architekt zur vollen Reife gelangt sein, ehe er sich nicht im positiven Sinne mit der Säule auseinandergesetzt hat. Denn sie ist einmal da und ist thatsächlich der vollkommenste Ausdruck der tragenden Funktion. Drum sei es auch erlaubt, diesem allgemein zugegebenen Satze nochmals ein paar Worte zu widmen.

Es ist kaum notwendig, die Säule ganz neu zu erfinden, damit sie modern werde, etwa sie unten spitz und oben breit, oder über jedes elastische Maass hinaus geschwellt zu formen, wie temperamentvolle Baumeister vor zehn bis fünfzehn Jahren mit mehr oder minder Grazie es anstrebten. Wenn man den lebendigen Sinn der Säule erfasst, durch positive Auseinandersetzung sich erkämpft, und sie nur in diesem Sinne anwendet, wird sie in jedem Falle architektonisch notwendig, mithin lebendig, mithin neu und modern sein. Denn je lebendiger sie an ihrer Stelle steht, desto selbstverständlicher wird sie dann auch neue Entwicklungen der Einzelform aus sich hervortreiben, die nicht der gewaltsam gewollte Zweck, sondern die natürliche Frucht lebendiger Architektur sind und sein sollen. Was aber der

„lebendige Sinn der Säule", was das Wesen „lebendiger Architektur" sei, vergegenwärtigen wir uns wohl am richtigsten, indem wir uns die Beziehungen zum lebendigen Menschen kurz vor Augen führen.

Einem Bauwerke gegenüber werden verschiedene Gebiete unseres Denkens und Fühlens angeregt und — im günstigen Falle — befriedigt.

Die praktische Forderung, die prüft, inwieweit die Notdurft des Wohnens, der Zusammenkünfte, des Verkehrs befriedigt ist, schalte ich hier aus. Sie ist selbstverständlich, sie ist die conditio sine qua non, ist aber in unserer so ganz auf Bequemlichkeit gerichteten Zeit fast der einzige Standpunkt des Publikums, von dem aus dann Pseudo-Kunsturteile gefällt werden.

Einen Übergang bildet jene Betrachtungsweise, die fragt, inwieweit die praktischen Bedürfnisse anschaulich, klar, wohlgefällig usw. zum Ausdruck gebracht sind. Es ist dies die uns allen geläufige Forderung nach Sachlichkeit. Sie bedeutet entweder eine rein negative Abwehr abgestorbenen Zier- und Formelwesens, und hat als solche ihre nützliche Mission erfüllt; oder aber sie bedeutet das Programm eines neuen Stiles, eine Aufgabe, der die Forderung der Sachlichkeit jedoch nur dann gerecht werden kann, wenn sie nicht nur Sachlichkeit gegenüber der praktischen Notdurft, sondern auch gegenüber dem Wesen der Baukunst, dem immanenten Sinn ihrer Ausdrucksformen, zum Beispiel auch Sachlichkeit gegenüber dem Sinne der Säule bedeutet. So verstanden fordert sie jenen Willen zum Wesentlichen, der das Charakteristikum unserer Zeit ist, so verstanden ist „Sachlichkeit" ein Programm, eine Forderung des neuen Stiles, deren Erfüllung aber niemals vom Fordernden, sondern nur vom Gebenden, das heisst vom schaffenden Künstler zu erwarten ist. In diesem vollen Umfange also ist der Sinn für Sachlichkeit die Schwelle zum Verstehen der Baukunst.

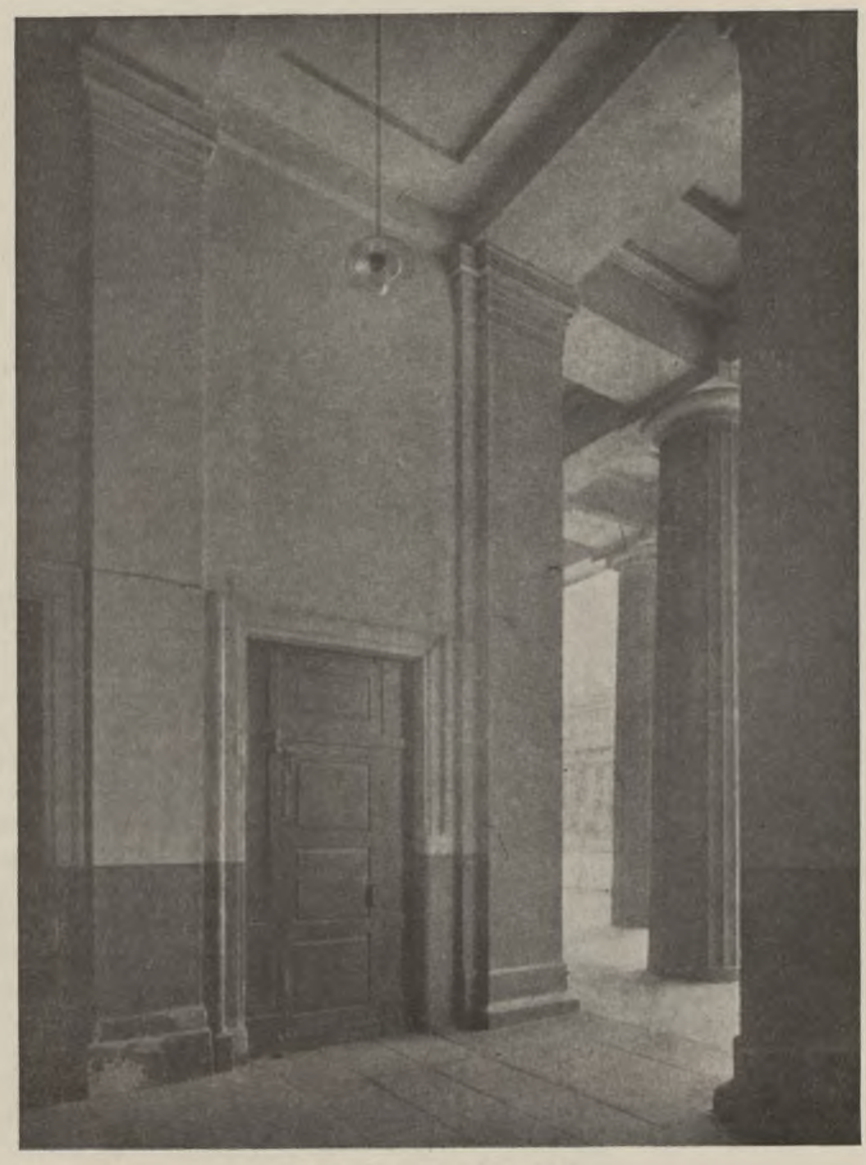
Endlich verlangen wir vom Bauwerke je nach seinem Zwecke, dass es die Gefühle der Würde, der Behaglichkeit, der Pracht, des Ruhmes, der Trauer, kurz abstrakter Begriffe befriedige, und diese Gefühle sind Maschen in dem Gewebe unserer Empfindungen beim Anblick eines Bauwerkes. In diesen Maschen hängen die hergebrachten Unterscheidungsbegriffe von Sakral- und Profanbau, von Prunk- und sogenanntem reinen Nutzbau, die schliesslich zu einer Übertreibung, nämlich einer Überschätzung des Zweckes, des Materiales gegenüber dem rein baukünstlerischen Werte führen.

Wir kommen also mit den Urteilsweisen, die ausschliesslich vom praktischen Zweck des Gebäudes ausgehen, nicht an die rein baukünstlerischen Werte heran; selbstverständlich ist wie jedes Werk der angewandten Kunst, so auch jedes Bauwerk relativ, relativ zu seinem Nutzzweck, und wir werden dies immer stillschweigend voraussetzen, wenn wir nun von den absolut baukünstlerischen Eigenschaften des Bauwerkes sprechen.

Baukunst als solche wendet sich an unseren Raumsinn und unseren Gleichgewichtssinn, die nicht jeder in gleichem Maasse hat, ähnlich wie zum Beispiel die musikalische Anlage verschieden ist, während nebenbei bemerkt, unsere architektonische im Gegensatz zur musikalischen Veranlagung in keiner Weise weder durch Lehre, noch Zeitschrift, noch Unterhaltung erkannt oder gepflegt wird. Das Bauwerk stellt durch seine äussere Masse oder durch das Gefüge seiner Massengruppen einen Teil des unendlichen, ewig unbestimmten Raumes endlich und bestimmt dar, und je fasslicher, klarer und dabei mannigfaltiger diese Raumgestalt wirkt, desto grösser ist die Befriedigung. Sobald die Mannigfaltigkeit auf Kosten der Klarheit überwuchert, tritt Beunruhigung und Verwirrung des Beschauers ein, allenfalls wird statt dessen der malerische oder romantische Sinn befriedigt, die beide nur mittelbar und in zweiter Linie mit der rein baukünstlerischen Wirkung zu thun haben.

Wie die äussere Baumasse so ist auch der Innenraum und die Gruppe der Innenräume eine bestimmte Darstellung des unbestimmten Raumes. Der Raumgenuss kann sich bis zur höchsten Lust, bis zu den heiligsten Schauern steigern in vollendeten Räumen (wie zum Beispiel dem Pantheon in Rom, dem Zwinger in Dresden) oder vor vollendeten Baukörpern (wie zum Beispiel den Pyramiden, der Domkuppel in Florenz), so dass man erst in solchen Augenblicken sich über den Umfang und die Bedeutung des Raumsinnes klar werden kann. Die Mittel zur fasslichen Darstellung eines Körpers oder eines Raumes sind unter anderen Rhythmus und Proportion, so dass der vielgenannte Sinn dafür als Funktion des Raumsinnes erscheint.

Weiter wird durch die Baukunst unser Gleichgewichtssinn angeregt, der sich in der Befriedigung über die Standfestigkeit, unter Umständen in der Freude an reichlicher, übermässiger Standfestigkeit äussert. In dieser Weise zum Beispiel reagieren wir auf die schräg ansteigende Linie eines Sockels, auf



K. FR. SCHINKEL, NEUE WACHE
ABB. 1

die durch Konsolen oder andere Unterstützungssymbole glaubhaft gemachten Gebäudevorsprünge, Auskragungen und dergleichen. Wie stark dieser Sinn, der bekanntlich physiologisch eines der Merkmale für intakte Gehirnfunktion des Menschen ist, ästhetisch in uns wirkt, fühlt man beim Anblick der schiefen Türme in Bologna oder in Pisa, denen gegenüber man — ganz abgesehn von Überlegungen des Verstandes — keinerlei Befriedigung, sondern grosses Missbehagen, beinahe physische Übelkeit empfindet. Aus der Unlust erkennt man hier die Lust.

Unmittelbar verwandt mit diesem Sinn für das Gleichgewicht der ruhenden Masse ist der Sinn für das Gleichgewicht der Kräfte, der sich in dem Mitempfinden von Schwere und Unterstützung der Schwere, kurz in der Freude am Wechselspiel von Kraft und Last äussert.

Hierzu kommen die reinen Grössenempfindungen, wobei der Mensch selbst den Massstab abgiebt, ferner die relativen Massempfindungen, die vorhin schon erwähnten Proportionswerte, endlich Licht, Farbe und die Assoziationswerte des Materials.

Doch wollen wir bei den ganz primitiven Funktionen des Beschauers, seinen Raum- und Gleichgewichtsgefühlen stehen bleiben, die er nun als lebendige Eigenschaften dem Bauwerke selbst



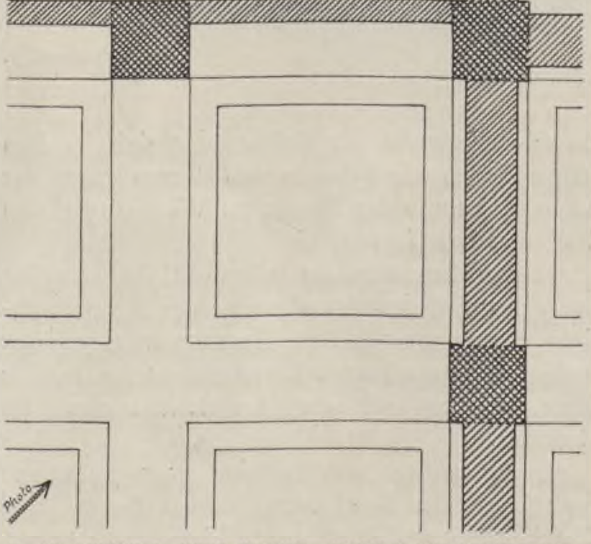
beilegt, so dass man sowohl im täglichen Sprachgebrauch, als auch in der gehobenen Form der Lobrede von Rhythmus und Wohlklang, von dem Emporwachsen, von dem Spiel der Kräfte, von einem lebendigen Organismus spricht.

In diesem Organismus giebt es strebende und ruhende, konstruktive und nur raumumschliessende Bauteile. Aus dem Bestreben, diese Bauteile in der Verschiedenheit ihrer Funktionen immer stärker zu unterscheiden und sie sinngemäss immer deutlicher auszuprägen, entstehen Unterstreichungen, Übertreibungen der wirklichen Funktionen, Repräsentanten der Funktionen, Symbole.

Zum Beispiel: vier schlichte Mauern, auf denen ein flaches Dach ruht, stellen erstens eine räumliche Definition, einen Raum, dar, zweitens eine Zweiheit von Kraft und Last, wobei die Eigenschaft des Tragens in der Mauer noch nicht sehr lebendig zum Ausdruck kommt. Ein einfaches Gesims unter dem Dach wird sogleich die Raumgestalt des Mauervierecks durch seine Linie unterstreichen, vor allem wird es die in der Mauer gleichmässig verteilt aufstrebenden Tragekräfte sammeln und an das auflagernde Dach sinnfällig weitergeben, das Dach gewissermassen elastisch aufnehmen.

Aus diesen rein symbolischen Funktionen des Gesimses wachsen seine besonderen Ausbildungen, also Platte, Kehle, Wulst, Konsole natürlich hervor.

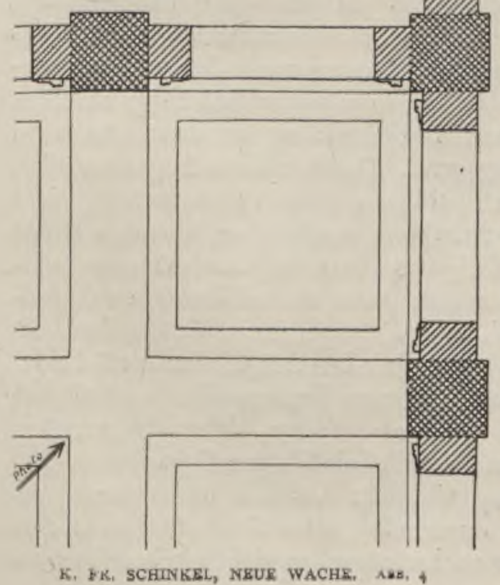
Oder, um bei dem einfachen Mauerviereck zu verweilen: durch Ausbildung von Hauptbindern des Dachstuhles oder von Kreuzgewölben werden an bestimmte Stellen der Mauer besondere Kraftanforderungen gestellt, denen man durch Verstärkungen, Pfeilervorlagen entspricht. Doch kann auch bei gleichmässig verteilter Last die in der ganzen Mauer aufstrebende Kraftrichtung durch Pfeilervorlagen betont und so rein symbolisch verdeutlicht werden. Man sieht, wie konstruktive Leistung und konstruktives Symbol sich eng durchdringen. Der Idealfall ist dabei



K. FR. SCHINKEL, NEUE WACHE. RAUM B DES GRUNDRISSES
ABB. 3



stets, wenn Leistung und Symbol sich hinsichtlich des Ortes und der Grösse decken. Daraus aber eine Verwerfung des Symbols, soweit es nur Symbol bleibt, abzuleiten, wäre grundfalsch. Das Symbol ist auch dann vollkommen echt, wenn es immanente Eigenschaften des Bauwerkes ausdrückt, den lebendigen Organismus ausprägt. Welche der vielen einer Mauer zum Beispiel immanenten Eigenschaften nun symbolisch hervorgehoben wird, darüber entscheidet der Bauwille, der schaffende Wille; er ist es, der aus dem blossen Mauerviereck ein Kunstwerk macht, er ist es, der den Stil schafft; so lässt sich leicht verfolgen, dass es letzten Endes der Bauwille einer Zeit ist, der in der Mauer das ruhig Umschliessende, das schwer Lagernde, das Aufstrebende, das im Überschuss der Kraft Emporschiessende, das heiter sich Öffnende, das vielfach Bewegte oder das streng Geordnete ausprägt und so die ganze Reihe der sogenannten Baustile mit ihren besonderen Stilgliedern schafft. Und niemand, der die kosmische Bedeutung des Willens gelten lässt, kann zum Beispiel ernstlich an das Ammenmärchen unserer Kunstgeschichtsbücher glauben, die technische Erfindung des Kreuzgewölbes habe den gotischen Vertikalismus erzeugt; vielmehr hat der Bauwille des Vertikalismus und der Mauerauflösung die Konstruktion des Kreuzgewölbes gefunden. So können moderne technische Erfindungen keinen modernen Baustil schaffen, aber der unserer Zeit und dadurch auch diesen Erfindungen innewohnende Wille als Bauwille schafft durch diese Erfindungen vielleicht seinen Stil, wenn er nämlich als Bauwille stark genug ist. Die Willensäusserung aber ist es, die Leben und Wahrheit des Bauwerkes bedingt und durch sie den Beschauer befriedigt und bezwingt. —



K. FR. SCHINKEL, NEUE WACHE. ABB. 4

Nachdem wir uns so in den Grundzügen das Wesen der Baukunst als Kunst vergegenwärtigt haben, kehren wir zu dem edelsten Trieb am Baume dieser Kunst, zur Säule, zurück, von der wir sagten, dass sie der reinste Ausdruck lebendigen, aufstrebenden Tragens ist. Eine Säule also, die nicht eine ihrer symbolischen Kraftentfaltung entsprechende symbolische Last empfängt, bleibt tot, bleibt dekorativ, ist also nicht architektonisch. Wenn aber an einer Stelle des Bauwerkes die Säule solchermassen tot auftritt, glaubt man ihrem Leben auch an

anderer Stelle nicht mehr, ihr Sinn ist in Heuchelei und Lüge verwandelt für ein ganzes Gebäude, vielleicht für eine ganze Stadt.

Die Säule ist ferner das Symbol, der Vertreter eines Raumabschlusses, einer Wand, jedoch in anderem Sinne als der Pfeiler. Dieser nämlich kann als ein stehen gebliebener Teil der Wand, gewissermassen als die Erhaltung der statisch wichtigen Teile der Wand unter Beseitigung der unbelasteten oder durch Querglieder entlasteten Zwischenflächen erscheinen. Die runde Säule aber ist ein fertig organisiertes Bauglied, das als solches aufgestellt erscheint, und erfordert daher eine ebenso organisierte, horizontal zusammenhängend daraufgelegte Last. Das heisst also, während der Pfeiler — ästhetisch gesprochen — stehen gebliebene Mauer ist und seine Last daher auch einfache Mauer oder Decke sein kann, (vergleiche Abbildung 5, Seite 428 in Heft VIII Jahrgang VII, früherer Entwurf zur Berliner Neuen Wache von Schinkel) verlangt die Säule eine organisiertere Form der Last, wie zum Beispiel Gebälke, Gesimse, Unterzüge. (Vergleiche Abbildung 6, ebenda Seite 429). Aus dieser Auffassung der Säule als einem als fertiges Stück aufgestellten Baugliede ergiebt sich ohne weiteres auch der Grund für den ästhetisch peinlichen, geklemmten, günstigsten Falles dekorativen Eindruck der Halbsäule, der Wandsäule.

Wie der freistehende vierseitige Pfeiler sich als ein stehen gebliebenes Stück der Mauer ergiebt, so ist auch der Wandpfeiler, die Lisene durchaus als Vertreter eines vollseitigen Pfeilers mit dazwischenliegenden, entlasteten, nur raumumschliessenden Wandflächen zu denken. Gerade an dieser scheinbar so harmlosen Frage des Wandpfeilers scheiden sich die Geister und man kann an ihr oft prüfen, inwieweit beim Baumeister oder beim Beschauer der Sinn fürs organisch Aufbauende oder fürs dekorativ Einteilende, fürs urwüchsige oder epigonenhafte Schaffen überwiegt. Bei Verfolgung der kunstgeschichtlichen Perioden ist zu beobachten, wie stets ein neu und frisch auftretender Bauwille organische Bauglieder findet oder erfindet und sie nur als Symbole seines Wollens anwenden kann, was man als die Frühperiode eines Stiles anzusprechen pflegt, während die sogenannten reifen oder späten Perioden mit den übernommenen, geläufigen Formen so verfahren, wie mit oft gebrauchten Worten, die man zu Superlativen steigern und — entgegen ihrer Herkunft und den Sprachgesetzen — abwandeln muss, um sie zum Ausdruck des gesteigerten, übersteigerten oder müde gewordenen Bauwillens zu machen. So können Formen, die vorher Symbol organischer Funktion waren, zum Ausdruck einer Phrase, einer dekorativen Rethorik werden.

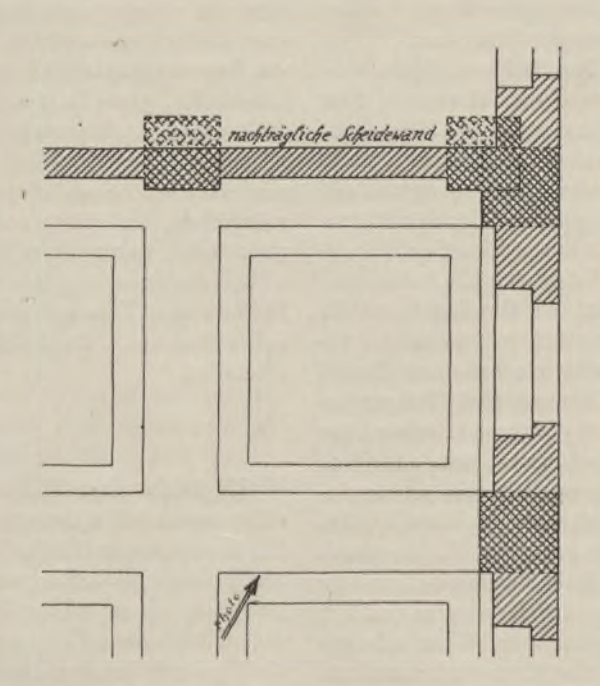
Eines der interessantesten Beispiele für konsequent organische Verwendung von Säule und Pfeiler ist die oben schon erwähnte Berliner Neue Wache von Schinkel, und das um so mehr, als es sich nicht um einen einräumigen Hallenbau, sondern um eine Folge von verschiedenen Räumen handelt. Wenn es dem geschätzten Leser auch vorhin wahrscheinlich zu mühsam war, Heft VIII Jahrgang XII herauszusuchen, um dort auf Seite 429 die äussere Ansicht der Neuen Wache aufzuschlagen, so verlockt ihn vielleicht unsere heutige Abbildung 1, sich den schönen und architektonisch lebendigen Übergang der äusseren Säulenhalle zur inneren Pfeilerhalle und zu den weiteren hier wiedergegebenen Pfeilerräumen zu vergegenwärtigen. Auch auf den hier nochmals abgedruckten Grundriss (vergleiche Abbildung 2) möchte ich im selben Sinne hinweisen. Ausserdem ist jedem der drei Innenbilder (Abbildung 3, 4 und 5) eine schematische Grundrissskizze beigefügt, auf der durch doppelte Schraffierung derjenige Vollpfeiler ergänzt ist, der durch den sichtbaren Wandpfeiler repräsentiert wird. Die einfachen Deckenkasetten verstärken die konstruktive Symbolik. Abbildung 3 und 4 geben zwei rein konstruktiv-symbolische Lösungen des Eckpfeilers, Abbildung 5 dagegen zeigt amüsanter Weise aus demselben Gebäude das Gegenbeispiel, das heisst den rein dekorativen Eckpfeiler, der keinen wirklichen Pfeiler, sondern ein sinnloses Gebilde repräsentiert. Das an der Grundrissvorstellung geschärfte Auge wird auf dem Bilde sogleich das Unorganische der Lösung empfinden und auch bemerken, dass die so einfache Beziehung zwischen Pfeiler- und Deckenbildung an dieser Stelle in Unordnung gerät. Das Urteil des Auges bestätigt, dass es sich bei dieser kleinen Untersuchung nicht um Reissbrettscherze, sondern um lebendige Dinge handelt. Übrigens sei bemerkt, dass der Mannschaftsraum heute nicht mehr die auf dem alten Grundriss (Abbildung 2) angegebene Grösse hat, die Vermutung ist daher berechtigt, dass die Scheidewand beim vorletzten Fensterpfeiler nachträglich eingebaut und mit Pfeilern dekorativ versehen wurde ohne Verständnis für den Organismus.

Es mag vielleicht kleinlich und abwegig erscheinen, durch ein ganzes Gebäude gerade dem Eckpfeiler nachzuspüren, er giebt uns aber in nuce



K. FR. SCHINKEL, NEUE WACHE. RAUM A DES GRUNDRISSES
ABB. 5

den ganzen Unterschied zwischen organischer und dekorativer Baukunst. Und erweitert man dieses einzelne Beispiel aufs Ganze, so versteht man einerseits, was für eine Verwirrung und Verwilderung entstehen muss, wenn der Eklektizismus Formen anwendet, deren Organismus ihm fremd ist, und Zeiten heraufbeschwören will, deren Bauwillen ihm tot ist, und man versteht andrerseits, dass immerhin eine wahlverwandte, kongeniale Stilwahl (vergleiche die Anfänge der Renaissance) die Brücke zu lebendiger Kunst bilden kann. So werden auch die klassizistischen Anwandlungen unserer Tage mit zweierlei Maass zu messen und grundverschieden zu bewerten sein.





UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Albert Keller hat bei *Paul Cassirer* an einer Wand achtzehn Arbeiten seiner Frühzeit zusammengehängt. Das älteste Werkchen ist von 1868, die meisten sind in den siebziger Jahren entstanden, der Glanzzeit des „Münchener Bildes". Viele dieser Stücke sind unbekannt: sie hingen in Kellers und seiner Freunde Wohnungen herum, so gut wie unbeachtet. Ich kenne wenige Künstler, denen das Schicksal ihrer Werke so gleichgültig war wie Keller. Er hat, zumal in seiner ersten Periode, mit vollen Händen weggeschenkt, mit dem Verdienen nie auf gutem Fuss gestanden und die Bilder, zumal die Studien, am liebsten behalten. Die bestellten Porträts gab er oft Jahr und Tag nicht frei. Dieses Zurückhalten war ihm so zur Gewohnheit geworden, dass er sich neben seiner eigentlichen Werkstatt in der Kaulbachstrasse noch ein zweites grosses Atelier in der Theresienstrasse für seine fertigen oder erledigten Werke gönnte, eine Art Niederlage oder Spezialmuseum. Er selbst war hier fast nie zu finden; wohl aber war er geneigt, seine alten Freunde hinzuführen, wenn sie einmal wieder durch sein Lebenswerk zu spazieren wünschten, das so ganz ein Münchener Werk aus den heroischen Zeiten dieser gesegneten Stadt war.

In diesem künstlerischen Grandseigneur leben verschiedene Seelen: ein Spötter und ein Schwärmer, eine scharfe Zunge und ein schamhaftes Gemüt, ein Menschenfreund und ein Menschenverachter, ein Realist und ein Romantiker, ein heller Liebhaber des Lebens und ein okkultistischer Grübler, ein Elegant und der demütigste Anbeter der Natur und Kunst, ein sensibler Geschmacksucher und ein warmer Empfinder von Einfachheiten, ein Europäer und ein Bajuware, ein Geniesser und ein Arbeiter. Dies alles verbindet sich in ihm zu der anmutigsten Persönlichkeit. Was für ein Arbeiter! Zumal jetzt, da es ganz still um den Einundsiebzigjährigen geworden ist. In fanatischer Thätigkeit sucht er eine neue Jugend, etwas Starkes und Schlichtes; sein energisch ausgebildetes Form- und Farbengefühl sind unvermindert, ja haben sich gereinigt nach einer gewissen Epoche, wo seine Farbe sich einigermassen zum Farbenrausch verflüchtigt hatte, die feine Sachlichkeit manchmal zu oberflächlicher Bravour herabgedrückt worden und der Geschmack mit Manier behaftet war. Vom schönen Zufall lässt er sich wieder in reifen Alterswerken treiben. „Warum kann ich noch so leidlich schaffen und arbeiten und vielleicht mich erneuern?" sagte er jüngst in München zu mir —" doch nur weil ich keine Villa habe?" „Weil Sie keine Villa haben —?" „Nun ja, alle Künstler, die Villen haben, sind heruntergekommen, abgesehen von Liebermann, der stark und bedeutend geblieben ist, trotzdem er eine Villa hat." Ich machte meinen Keller darauf aufmerksam, dass Liebermann sich erst in sehr späten Lebensjahren in der Ländlichkeit des Wannsees ein Haus angeschafft habe, und dass dieses Haus eben nur ein Sommerhaus und kein musealer Palastbau sei. „Da sehen Sie," schloss Keller, „es giebt sogar Regeln ohne Ausnahme." Mit diesen Villen-Künstlern meinte Keller die Arrivierten, die auf ihrem Ruhme ausruhen, nichts mehr versuchen und immer das Gleiche in der gleichen Art malen, weil das zahlungsfähige Publikum es so von ihnen verlangt: denn eine Villa thut's nicht allein, man muss sie auch erhalten können.

Im übrigen hat diesen Keller sein Schicksal gut geführt: er hat sich ausleben und künstlerisch auswirken dürfen. Er, der im letzten Viertel der sechziger Jahre, das für die Münchener Malerei entscheidend war, so fertig begann, hat sich die Aufrechterhaltung und dauernde Auffrischung solcher Reife und Fertigkeit was kosten lassen. Der Maler dieser ehrlichen, reizenden, feinen, geschmackvollen, delikaten Porträts, Akte, Interieurs und Landschaften gehörte damals zur Avantgarde des deutschen Frührealismus, der durch Courbet und Fontainebleau heraufkam (um nur die Hauptförderer zu nennen); ein kleines Selbstporträt von 1870 zeigt Keller fast ebenbürtig dem Leibl; Menzel hat nicht viel Besseres gemalt als diese venediger Dächer von 1868. Männliche, gesunde, sinnlich schöne Malereien. Aber auch schon der Frauenmaler setzt ein, der selbst in München eine Tradition begründen sollte, zunächst mit Akzenten eines kräftigeren und einfacheren Geschmackes, der später auf gewissen Strecken sich verweichlichte, unter einem Vorstellungszwang von beauté, wobei die Erfindung die reine Beobachtung überwog. Bis in dieser Frauenschilderung ein erhöhter menschlicher Ausdruck, durch Malerei stärkend, sich wieder einstellte.

Julius Elias.

✻

Zugleich waren Bilder von Jan Oeltjen, Wolf Röhricht und Rudolf Grossmann bei *Paul Cassirer* ausgestellt. Die Arbeiten von Oeltjen hinterlassen kleinen bestimmten Eindruck, so bestimmt sie technisch auch ausgeführt sind; die neuen Bilder Röhrichts zeigen einen talentvollen Künstler auf einem guten Wege. Es will scheinen als könnte Röhricht einst das Erbe des armen Waldemar Rösler übernehmen. Über die Bilder Rudolf Grossmanns soll im nächsten Heft ausführlicher gesprochen werden.

K. Sch.

✻



OLAF GULBRANSSON, VICTORIA REGIA AFRICANA. 1899

DAS „HAUS DER FREUNDSCHAFT“

Die Deutsch-türkische Vereinigung hat es etwas eilig, in Konstantinopel ein Haus zu errichten, in dem die Beziehungen der beiden verbündeten Völker auch gesellschaftlich gepflegt werden sollen. Unter den Mitgliedern des Deutschen Werkbundes sind darum elf Architekten für einen Wettbewerb ausgewählt und zur Orientierung nach Konstantinopel geschickt worden. Die Ergebnisse ihrer Studien auf dem Bauplatz und ihrer Arbeit im Atelier waren bei *Keller und Reiner* ausgestellt.

Elf führende deutsche Baukünstler haben dieselbe Aufgabe bearbeitet, der Bauplatz, das Programm waren gegeben (die Grundrisse sind auch wie vón selbst einander ähnlich geworden, mit Ausnahme der Lösung von Poelzig*), und es handelt sich zudem um Künstler, deren Zugehörigkeit zum Werkbund eine gewisse Gleichgesinntheit garantiert: dennoch hat das Resultat wieder einmal einen schlagenden Beweis von der Ratlosigkeit der modernen deutschen Baukunst erbracht. Man sieht weder eine Führung noch eine Gefolgschaft, weder einen eindeutigen Willen noch eine lebendige Tradition. Soweit die Entwürfe sich ähneln, thun sie es nur in ihren Schwächen. Nie war die deutsche Baukunst weiter entfernt von rechter Konzentration; darum war sie niemals auch weniger imstande in der Fremde ein Denkmal unserer Art zu errichten.

Das Ergebnis des Wettbewerbs ist um so problematischer geworden, als nur eine in sich gefestete Bauweise es mit Erfolg hätte wagen dürfen, einige nicht zu umgehende türkische Elemente mit Glück zu verarbeiten. Wer zu Hause schon unsicher ist, wird in der Fremde nicht unbefangen sein können. Es ist bezeichnend, dass ein Entwurf prämiiert und zur Ausführung bestimmt worden ist (von den beteiligten Künstlern selbst!) der von einem Akademiker stammt. Dieser konnte noch relativ am meisten Sicherheit entwickeln, weil er sich auf ein Schulwissen stützt und auf Erfahrungen, die lehr- und lernbar sind. Dem Leiter des Meisterateliers an der Berliner Akademie der Künste, Bestelmeyer, haben sich für den Begriff „südlich“ die geläufigen italienischen Renaissanceformen eingestellt. Seine Ideen bewegten sich etwa zwischen dem Bau der Uffizien in Florenz und dem Gebäude der französischen Akademie in Rom; doch geben sie sich in starker nordischer Abkühlung. In seinem Entwurf herrscht ungefähr die Temperatur der Münchener Maximilianstrasse. Mit diesem Vorbehalt ist seine Arbeit am meisten das, was man ausgeglichen nennt.

Wir müssen dieses „Haus der Freundschaft“ noch auf das Konto von 1914 schreiben. Als erster Posten für das Konto „Nach dem Kriege“ wäre das Gesamtergebnis zu gering.

K. Sch.

* Über die Grundrisse kann eingehend nicht gesprochen werden, dazu bedürfte es grosser Ausführlichkeit.

BERLIN

Mit Bezug auf das, was Julius Elias im Januarheft über Gulbransson geschrieben hat, bilden wir eine Karikatur ab, die der merkwürdige Norweger schon 1899 in einer kleinen Zeitschrift seiner Heimat, dem „Tyrihans", veröffentlicht hat.

❀

BONN

Kurz vor Weihnachten ist im *Kunsthaus Hermann Zirkel* eine Ausstellung, fast fünfhundert Werke zeitgenössischer und früherer Meister umfassend, eröffnet worden. Es handelt sich um ein Unternehmen, das nicht nur für Bonn, sondern für das Rheinland von Bedeutung werden kann. Die Räume werden an Grösse durch kein Kunsthaus übertroffen, und die Ausstellung bietet manches Interessante. Vor allem sei auf die zwei grosse Kojen füllende Sonderschau der formenstrengen, oft symbolhaften und immer seltsam eindringlich wirkenden Wachstemperalandschaften von Professor Alfred Lüdke, München, dem künstlerischen Leiter des Unternehmens, hingewiesen. Dazu gesellt sich eine Kollektiv-Ausstellung der frischen, gesunden und immer aus dem Vollen schöpfenden Landschaften Fritz Osswalds, ferner eine Anzahl der phantastischen, an Stuck gemahnenden Figurenkompositionen von Frey-Mook, eine Wand mit kräftigfeinen Blumenstücken und Stilleben von L. C. Wessel, eine Sonderschau figürlicher Arbeiten und Bildnisse von Professor Alexander Frenz und eine Auswahl der bekannten böcklinisierenden Landschaften von Hermann Rüdisühli. Ausserdem sind mit einzelnen guten Leistungen vertreten Karl Ederer, Joseph Futterer, Angelo Jank, Gerhard Janssen, Eugen Kampf, E. Küstner, Wilhelm Schreuer, Theo Winter und von älteren Meistern Andreas Achenbach, Benno Adam, Rudolf Bendemann, Gilbert von Canal, Louis Chantal und Willroider. Aus der Reihe der Plastiken verdienen die Arbeiten von Karl Menser-Bonn, meist Kleinbronzen, hervorgehoben zu werden. W. B.

❀

DÜSSELDORF

Im Dezember ist als dritte der Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei in den *Städtischen Kunstsammlungen* eine umfangreiche Ausstellung der Graphik Andreas Achenbachs, verbunden mit einer Auswahl von Aquarellen und Handzeichnungen eröffnet worden. Vielleicht noch mehr als die beiden vorhergehenden Ausstellungen, die Alfred Rethel und Oswald Achenbach gewidmet waren, dürfte diese Darbietung von Arbeiten des viel gefeierten und befehdeten Düsseldorfer Meisters auf die Kunstfreunde Anziehung ausüben, da sie in das menschlich-intime Schaffen des Künstlers einen ganz neuen Einblick gewährt und namentlich in den witzigen Satiren und Zerrbildern eine Seite seiner Thätigkeit beleuchtet, die bis heute fast unbekannt war.

Den Anfang machen die Steindrucke, unter denen als selten gezeigtes Schaustück der farbige grosse Fries der Düsseldorfer Künstler von 1837 hervorragt. Eine besondere Gruppe bilden die politischen Karikaturen auf das „tolle Jahr" 1848 aus dem ersten Bande der Düsseldorfer Monatshefte. Einzelne Blätter können ohne Übertreibung zu den besten deutschen Karikaturen des Revolutionsjahres gezählt werden. Dazu gesellen sich Holzschnitte aus der gleichen Zeitschrift, und auch unter diesen giebt es köstliche Satiren.

Von den teils gezeichneten, teils radierten oder aquarellierten Karikaturen auf das bürgerliche Leben seien die lavierte Bleistiftzeichnung der Betrunkenen im Wirtshause, das Karikaturbildnis des Düsseldorfer Theaterdirektors W. Henkel als Wallenstein, die drangvollfürchterliche Enge auf dem „Olymp" des dortigen Theaters, der Düsseldorfer Karneval von 1842, der handkolorierte Steindruck der Champagnertrinker und die in Rom 1843 ausgeführten Aquarelle mit den Zerrbildern einer Tänzerin und des buckligen, geckenhaft gekleideten Landschaftsmalers Bernhard Fries als glänzende Proben der physiognomischen Begabung Achenbachs hervorgehoben.

Besonders zahlreich sind natürlich die Arbeiten aus dem Sondergebiete des Meisters, der Landschaft, dem Seestück, norwegische und holländische Motive und technisch meisterhafte Radierungen. Dagegen ist die Ausbeute seines Aufenthaltes in Italien, der sich von 1843 bis 1845 ausdehnte, nicht allzu reich. Achenbachs Streben ging nach dem Norden, und italienische Motive wie der Ätna mit der weiten fruchtbaren Ebene im Vordergrunde (1847) treten an Zahl weit zurück hinter den Bildern von der nordischen Wasserkante und vom Niederrhein. Eine Schärenlandschaft aus Tibfyald in Norwegen, eine grautonige Kirmes im alten Blankenberghe, eine Häusergruppe im Haag, eine Dorflandschaft mit Gänseherde, Ansichten aus Zweifaltern im Erfttal, von Neuss, ein Motiv bei Hulchrath zeigen seinen treffsicheren malerischen Blick und seine liebevolle und sorgsame Wasserfarbentechnik, gelegentlich auch impressionistische Neigungen, die seinen Gemälden fremd sind. Ein englisches Skizzenbuch, in Manchester 1857 begonnen, enthält in der Hauptsache Bleistiftskizzen von holländischen Gemälden, die auf der „Exhibition of art treasures of the united Kingdom" vom Jahre 1857 in Manchester vereinigt waren, und eigene Seestücke.

Der Katalog verzeichnet zum ersten Male vollständig das gesamte graphische Werk Andreas Achenbachs. Neben einigen Düsseldorfer und Dürener Kunstfreunden haben sich der Verein „Malkasten", die Landes- und Stadtbibliothek so wie die Bremer Kunsthalle in dankenswerter Weise durch Leihgaben verdient gemacht.

Walter Bombe.



UKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Bei Fr. Müller wurden vom 28. November bis 1. Dezember neben vielem Kunstgewerbe auch eine Anzahl von Gemälden versteigert, von denen wir hier die Hauptpreise notieren:

Adriaen von Ostade, „Musikalische Unterhaltung": 8100 Gulden. — „Bauernstube mit musizierenden Bauern", von 1634: 4100 Gulden. — „In der Dorfwirtschaft": 6000 Gulden. —

Jacob von Ruisdael, „Stürmische See mit Wolkenschatten" ($48^1/_2 \times 64^1/_2$): 6400 Gulden. —

Salomon Ruisdael, „Halt vor dem Wirtshaus", 1659 (61×81): 19000 Gulden. —

Bega, „Interieur mit Tordurchblick": 22250 G. — Brekelenkam, „Knabe mit Hund" (Kopie nach Terborch): 1000 Gulden. — Aert van der Neer, „Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern": 2900 Gulden. — Netscher, Damenbildnis: 1675 Gulden. —

Jan Steen, „Der Pfingstochse": 3750 Gulden. — Chardin, „Stilleben": 1275 Gulden. —

Jan Fyt, „Stilleben": 4900 Gulden. — Adriaen van Utrecht, „Stilleben": 5250 Gulden. — H. Cornelis Vroom, „Seegefecht" (datiert 1614. $2^1/_2$ m breit): 3400 Gulden. — Jan van Goyen, „Fluss am Stadtwall" Grisaille: 3200 Gulden. — Aert van der Neer, „Sommernacht bei Mondschein": 5000 G. — Jan Steen, „Kugelspieler": 5200 Gulden. —

Jan Victoors, „Landpartie": 1800 Gulden. —

❋

MÜNCHEN

Auf der Auktion Eckel, die am 15. Dezember bei Helbing stattfand, wurden meist Münchener Bilder versteigert.

Feubach, die Kinder des Künstlers, 13000 M.; Gabriel Max, Dame mit Hund (achtziger Jahre) 2500 M.; Stuck, Das Ehepaar Stuck, 3000 M.; derselbe, die Sünde, 2400 M.; derselbe, Mädchenkopf 2500 M.; derselbe, Kinderkopf, 2500 M.; derselbe, Damenbildnis, 2750 M.; derselbe, Faune, 2700 M.; derselbe, Faune und Nymphe, 3450 M.; derselbe, Damenbildnis, 1600 M.; derselbe, die Sphinx, 1500 M. Es sind die üblichen Preise für Stuck. Ein hübscher Oberländer, Faun und Löwin, brachte 3900 M. Emil Waldmann.

❋

Zu der Versteigerung der Sammlung Georg Hirth bei Helbing, deren Preise im Januarheft mitgeteilt worden sind, schreibt uns auch Dr. A. L. Mayer: Die Versteigerung — von Hirths Erben und dem Auktionator glänzend inszeniert — übertraf mit ihrem Gesamtresultat von nahezu anderthalb Millionen Mark alle Erwartungen. Die Sammlung dokumentierte alles andere als einen besonders erlesenen Geschmack des Besitzers. In Friedenszeiten hätte man sich zweifelsohne bei weitem nicht so viel um sie gekümmert. Selbst in der Porzellanabteilung waren nicht mehr als ein Dutzend erstklassiger Stücke — die Hirth seiner Zeit auf seiner Deutsch-Tanagra-Auktion nicht zu den Preisen losgeworden war, die man damals als „gute" bezeichnete. Besonders phantastische Preise werden bei den Möbeln und Gobelins erzielt. Die grossen Händler, denen die Einfuhr sehr erschwert ist und die Mangel an Ware in diesen höchst kauflustigen Zeiten fürchten, „hamsterten" förmlich, ohne Rücksicht auf normale Preishöhen. Es ist nicht nur charakteristisch, dass einzelne deutsche Rokokostühle über 3000 Mark erzielten, sondern dass ein Händler für eine italienische Lackgarnitur aus dem achtzehnten Jahrhundert, die man in Italien ohne grosse Mühe jederzeit für etwa 4000 Mark erstehn kann, nicht weniger als 14000 Mark bezahlte und — sie am nächsten Tag für 25000 Mark schon wieder weiterverkauft hatte.

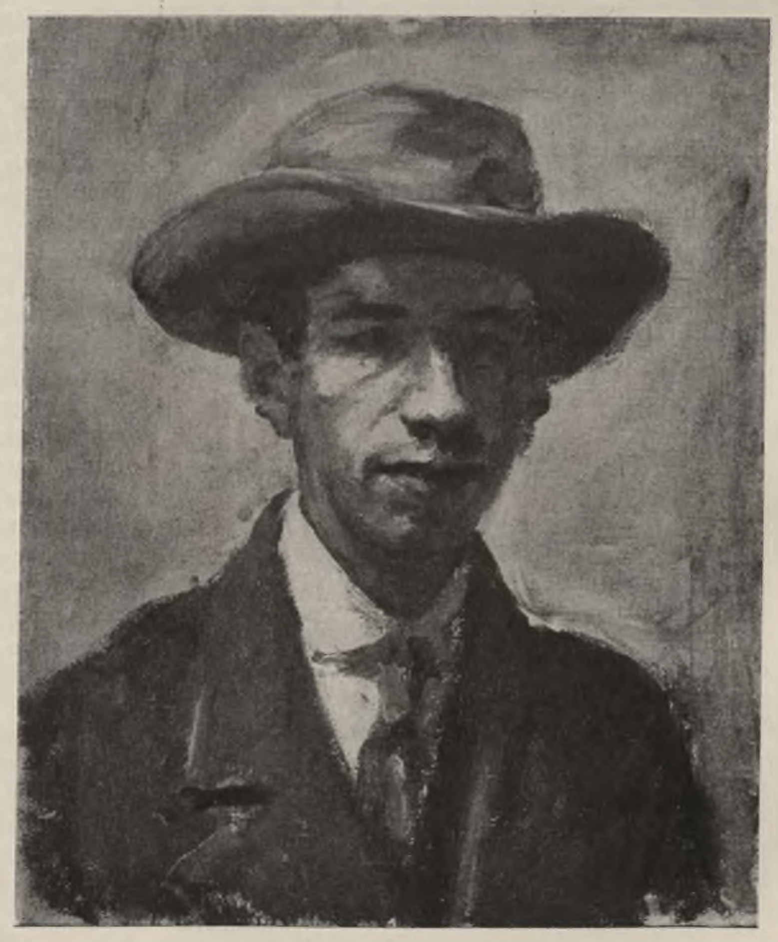
CHRONIK

REMBRANDT-FORSCHUNGEN

Einen bisher nicht beachteten Studienkopf eines alten Mannes von Rembrandt haben Abraham Bredius und Joseph Kronig in Zürich in der Gemäldesammlung des Künstlergütli entdeckt, ein kleines Bildchen von 16:22 cm Grösse, das in die Jahre von 1655—1660 gehören soll. Über die Provenienz ist nur bekannt, dass es im Jahre 1818 in Zürich öffentlich ausgestellt war, aus dem Besitze eines Herrn von Berg und dass es später wahrscheinlich einmal Gottfried Keller gehörte, dessen Sammlungen als Keller-Schenkung dem Künstlergütli zufielen.

Der französische Radierer und Kunstforscher Coppier legte der Pariser Akademie 31 Original-Kupferplatten Rembrandts vor, die sich in der Sammlung de Beaumont befinden und von deren Vorhandensein man bisher nichts wusste, darunter die Platten des „grossen Emmaus", der „Kreuzabnahme bei Fackelschein" und der „Taufe des Kämmerers". Es werden wohl demnächst Neudrucke erscheinen, wie es solche ja von den übrigen noch erhaltenen Rembrandt-Platten auch giebt. Sollten sie nicht durch Stempelaufdruck als solche gekennzeichnet werden, so ist Vorsicht bei Rembrandtdrucken, die aus der Schweiz oder aus Holland kommen, geboten. Altes Papier, wie das von Rembrandt benutzte, ist nicht selten.

Über Rembrandts wirtschaftlichen Zusammenbruch im Jahre 1656 veröffentlicht derselbe Coppier in der Novembernummer der „Revue des Deux Mondes" interessante und beachtenswerte Untersuchungen, die hier kurz erwähnt seien, obwohl die Nachprüfung des Materials einstweilen nicht möglich ist. Man hat für Rembrandts Bankrott, der im Jahre 1656 durch eine Verfügung des Amsterdamer Magistrats erklärt wurde, bisher immer nur verfehlte Spekulationen und einen plötzlichen Modewechsel in künstlerischen Dingen als Ursachen angeführt. Unaufgeklärt aber blieben dabei zwei Thatsachen: einmal, dass der Erlös seiner Sammlungen, die unter den Hammer kamen, so überaus gering war (zirka 50000 Mark) und dass seine Gläubiger sich nicht auf einen Akkord einigten, bei dem sie viel besser gefahren wären — lagen doch für rund zwei Millionen Kunstwerke und Antiquitäten nach dem Taxat in der Konkursmasse. Dann die weitere Thatsache, dass die Preise für Rembrandts Gemälde zur Zeit des Bankrotts trotz des behaupteten Geschmackswechsels durchaus nicht nachgelassen hätten, sondern im Gegenteil sehr hoch waren, sogar ungeheuer für damalige Verhältnisse, und dass fünf Jahre später, 1660, eine der reichsten und angesehensten Amsterdamer Gilden, die Korporation der Tuchmacher, bei Rembrandt, der gefallenen Grösse, ihr Repräsentationsbild bestellte. Über diese Widersprüche kommt man, nach Coppier, nicht hinweg, sondern muss eine andre Erklärung suchen. Coppier meint nun, es habe damals eine regelrechte heimliche Verschwörung gegen den Meister bestanden, weil er sich missliebig gemacht habe. Als ihm drei Schiffe, an denen er als Kommanditist beteiligt war, in holländischen Gewässern von Seeräubern weggenommen wurden, habe er sich höchst ausfallend über die Regierung geäussert, die der Schiffahrt so wenig Schutz böte. Ferner aber sei er als Mennonit und Freigeist



WILHELM JACOBSOHN, SELBSTBILDNIS



ALBRECHT ALTDORFER, MARIENBILD
WIEN, KAISERLICHE GEMÄLDEGALERIE





UM ALTDORFERS WERK

VON

CURT GLASER



ALBRECHT ALTDORFER, DER HEILIGE CHRISTOPH
KUPFERSTICH

Kunst und Künstler sind nicht eines und das gleiche, wie eine psychologische Wissenschaft es will, die den Rückgang vom Werke auf seinen Schöpfer lehrt. Das Kunstwerk, auch sofern es sich als scheinbar persönlichste Äusserung darstellt, bedeutet immer zugleich eine abgelöste und selbständige Wesenheit und ist als solche anderen Methoden der Untersuchung zugänglich, als die psychologische Betrachtungsweise sie bietet. Es besteht die Möglichkeit, sich mit der Kunst des van Gogh zu beschäftigen, ohne auf die Bekenntnisse des Menschen, die in seinen brieflichen Äusserungen niedergelegt sind, zurückzugreifen und ohne der Thatsachen seiner bekannten Lebensumstände zu gedenken. Wer vor einem weiteren Publikum über den Künstler berichtet, wird ungern auf diese psychologischen Grundlagen seines Schaffens Verzicht leisten, aber wer sein Interesse rein auf das Werk konzentriert, wer etwa in dem Zimmer, in dem er täglich lebt, ein Bild des Malers zu dulden gewillt ist, muss die Kraft besitzen, das Werk vollkommen zu objektivieren und rein



ALBRECHT ALTDORFER
HÄNDEWASCHUNG DES PILATUS
HOLZSCHNITT AUS „SÜNDENFALL UND ERLÖSUNG DES MENSCHENGESCHLECHTES"

als künstlerische Leistung, als eine im höchsten und besten Sinne dekorative Wesenheit zu betrachten.

Es ist für den Kunstschriftsteller, der sich leicht gewöhnt, sich aller Register zu bedienen, um von möglichst vielen Seiten das Interesse seiner Leser wach zu rufen und auf seinen Gegenstand zu sammeln, sehr nützlich und durchaus notwendig, immer wieder in sich diese Objektivierung des Künstlerischen zu vollziehen und auch wo von einem Künstler die Rede ist, daran zu denken, dass für ihn nicht das historisch Biographische, nicht das menschlich Psychologische, auch nicht das allgemein Kulturwissenschaftliche im Vordergrund steht, sondern durchaus und allein das spezifisch Künstlerische. Denn anderenfalls wäre es notwendig, zu bekennen, dass die Kunstgeschichte nichts als eine Hilfswissenschaft der Allgemeingeschichte, Kulturgeschichte oder Psychologie ist, während sie doch das volle Recht für sich beanspruchen darf, Herrin in ihrem eigenen Reiche zu heissen, und sofern sie sich als solche fühlt, vielmehr jene anderen Disziplinen als ihr untergeordnete Hilfswissenschaften zu benutzen.

Es wird dann das Biographische gleichsam nebenher aus der Betrachtung der Kunst sich ergeben und aus den schriftlichen Quellen nur insoweit eine Bestätigung erfahren, als sie dieses ihr ursprünglich fremde Material für ihre Zwecke verwertbar findet. Denn es ist durchaus nicht notwendig, dass die Lebensgeschichte fruchtbare Gesichtspunkte für die Erkenntnis des Werkes ergiebt. Und zudem sind die historischen Überlieferungen insgemein so dürftig, dass der Kunsthistoriker von selbst immer wieder auf das ihm eigentümliche Quellenmaterial, nämlich die Denkmäler selbst, verwiesen wird. So ist etwa die wichtige Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Kunstwerke im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert aus Urkunden und Schriftquellen nur in höchst unzureichendem Maasse zu erschliessen. Wir wissen, um naheliegende Beispiele zu nennen, von dem Porträtbedürfnis der Zeit, von Bestellungen kirchlicher und weltlicher Auftraggeber wesentlich nur aus dem Schatze der Werke, die uns überliefert sind, und diesem gegenüber bleiben selbst anscheinend so einschneidende historische Ereignisse wie die Thatsache der Reformation oder der Bilderstürme in ihrer groben und nackten Realität relativ bedeutungslos. Erst die besondere Art, wie die Kunst auf das Erlebnis reagiert, nicht die blosse Feststellung, dass sie es überhaupt thut, vermag der Erkenntnis fruchtbar zu werden. Für die veränderte Religiosität um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts bietet die Kunst selbst ein höchst beachtenswertes historisches Material, während umgekehrt die Kenntnis der kulturellen Lage der Zeit für die Deutung der künstlerischen Denkmäler als solcher nur eine sehr dürftige Handhabe ergiebt.



ALBRECHT ALTDORFER
BESCHNEIDUNG
HOLZSCHNITT AUS „SÜNDENFALL UND ERLÖSUNG DES MENSCHENGESCHLECHTS"



ALBRECHT ALTDORFER, MARIA AN DER WIEGE. KUPFERSTICH

Schon ein flüchtiger Blick auf die Hauptwerke deutscher Malerei aus der Zeit um das Jahr 1510 belehrt besser über die Lage der Kunst jener Epoche als eine umständliche kulturwissenschaftliche Beweisführung.



ALBRECHT ALTDORFER, ABSCHIED DER APOSTEL
SAMMLUNG GANS, FRANKFURT A. M.



ALBRECHT ALTDORFER, DAS URTEIL DES PARIS
HOLZSCHNITT (VERKLEINERT)

Umgekehrt wird die Kunstgeschichte Rückschlüsse auf kulturelle Zusammenhänge, die sie selbst zu ziehen in der Lage ist, nicht entbehren können, wenn es sich darum handelt, ihr Material allseitig zu deuten. Über die formale Analyse hinaus muss man sich klar darüber zu werden versuchen, welchen unmittelbaren praktischen Zwecken ein Bild, eine Zeichnung, ein Kupferstich dienten, wenn man den Grad ihrer Gebundenheit oder Freiheit beurteilen will. Stellt man aber ernstlich Fragen solcher Art, so erfährt man bald, wie gering noch unsere Kenntnisse sind. Haben wir doch kaum eine Vorstellung von Kunstliebhaberei und Sammlerwesen in dem Deutschland des ausgehenden fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, wissen wir doch kaum, für wen und für welche Stellen Bildtafeln bestimmt waren, die nicht zur Ausstattung der Kirchen dienten, wer als Abnehmer von Zeichnungen und Werken gedruckter Kunst in Frage kam. Und doch ist es mit entscheidend für das Schicksal der Kunst jener Zeit, dass ein aufnahmefähiges und aufnahmewilliges Publikum sich gebildet haben muss, von dessen Existenz wir nichts wüssten, wären nicht die Werke, die es voraussetzen. Kann man sich die praktische Bedeutung der ältesten Kupferstiche im Sinne von geistlichen Bilderbüchern, Spielkarten, Wallfahrtserinnerungen und darüber hinaus als Studienmaterial für Malerwerkstätten einigermassen erklären, so setzt doch bereits ein Werk wie das des Schongauer und mehr noch



ALBRECHT ALTDORFER, DIE ENTHAUPTUNG DES TÄUFERS
HOLZSCHNITT (VERKLEINERT)

des Hausbuchmeisters ein Sammlerpublikum im eigentlichen Sinne voraus. Und erst recht müssen die Kupferstiche und Holzschnitte Dürers und seiner Zeitgenossen Liebhaber gefunden haben, denen die künstlerische Form wichtiger war als der sachliche Inhalt.

Man muss sich diese Thatsache durchaus vergegenwärtigen, wenn man die ganz neue Orientierung der Kunst in den ersten zwei Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts begreifen will. Das Überraschende liegt in der absoluten Autonomie des Künstlerischen. Deutliche Lesbarkeit war früher eine Hauptforderung. Sie tritt jetzt ganz zurück. Das Kunstwerk ist nicht mehr in erster Reihe dazu da, einen bestimmten Vorgang zu veranschaulichen, sondern es will als künstlerische Leistung an sich gewürdigt sein, und schon auf dieser frühesten Stufe der neugewonnenen Stellungnahme geht es nicht selten so weit, einen Vorgang zu vergewaltigen, absichtlich zu verundeutlichen, wie denn leicht eine eben erst erworbene Freiheit im Übermass genutzt wird.

Dass die Kunst um das Jahr 1510 in Deutschland Selbstzweck werden konnte, ist aus der formalen Entwicklung der voraufgehenden hundert Jahre allein vollkommen begreifbar. Denn die Bewältigung der natürlichen Erscheinung im räumlichen und körperlichen Sinne war bis zu dem Grade gediehen, dass die Kunst einer ungezwungenen Erzählung gewährleistet war. Für das scheinbar vollständige Umschlagen des Interesses, die gänzlich neuartige Einstellung gegenüber den Dingen

geständnis an die bisher allgemeine Bestimmung der Kunst verzichtete und überhaupt keine figürliche Staffage mehr enthielt. So wird er mit gutem Fug der Vater der deutschen Landschaftsmalerei genannt. Aber es heisst seinen Ruhm nicht verkleinern, wenn man seine Kunst als Erscheinung ihrer Zeit begreift und sich erinnert, dass auch an anderen Stellen zur gleichen Stunde und hier und dort um ein weniges früher eine ähnliche Umorientierung erfolgte. Dürers gestochene „Weihnacht" trägt die Jahreszahl 1504, und hier ist mit aller Entschiedenheit bereits der Weg beschritten, den Altdorfer in seinen Bildern der Geburt Christi wenige Jahre später weiter zu gehen versuchte. Cranachs „Ruhe auf der Flucht", die zu den Perlen der Berliner Gemäldegalerie zählt, ist ebenfalls 1504 datiert, und hier ist in gewissem Maasse das Programm der Altdorferschen Kunst in seinem ganzen Umfange entwickelt.

Es wäre nun durchaus übereilt, auf Grund solcher Beobachtungen, Altdorfer einen Schüler des Dürer oder Cranach oder beider zu nennen. In der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur wird dann auch ein Schülerverhältnis Altdorfers zu Dürer rundheraus abgelehnt, wie es früher ohne sorgfältigere Begründung behauptet worden war. Dass Altdorfer zu keiner Zeit zu den Ateliergenossen des Nürnberger Meisters zählte, darf aus mancherlei Gründen mit einiger Sicherheit behauptet werden. Dass er aber sehr stark unter dem Eindruck Dürerscher Schöpfungen stand, ist nicht minder wahrscheinlich und wird auch durch die auffällige Ähnlichkeit des Künstlerzeichens, das er wählte, mit Dürers Signatur bestätigt. Unmittelbarer glaubt man neuerdings die Spuren von Cranachs frühem Stil in der Entstehung der Altdorferschen Kunst erweisen zu können. Und die Möglichkeit einer persönlichen Berührung liegt immerhin nicht ganz fern. Aber nicht dies ist das Wesentliche, nicht die Wahrscheinlichkeit, dass Altdorfer zum wenigsten Kupferstiche und Holzschnitte Dürers zu Gesicht gekommen sein mochten, nicht die Möglichkeit, dass er ein Bild von der Art der Cranachschen „Ruhe auf der Flucht", dass er dessen frühe Holzschnitte kannte.



ALBRECHT ALTDORFER, CHRISTUS AM KREUZ. KUPFERSTICH

und Vorgängen der umgebenden Natur braucht es aber zugleich jene andere Erklärung aus der durch ihre eigene Entwicklung veränderten Lage der Kunst im Rahmen der zeitgenössischen Kultur, die eben durch den Begriff der Autonomie gedeutet wird.

Es ist das Überraschende einer Erscheinung wie der Kunst des Albrecht Altdorfer, dass sie der Landschaft eine beherrschende Stellung im Bilde anweist, dass Altdorfer auf eine neue und zuvor unerhörte Art die altbekannten und oft dargestellten Geschichten der heiligen Legenden wiedergiebt, indem er die Figur dem Raum unterordnet. Ja, Altdorfer ging selbst bereits so weit, ein Landschaftsbild zu malen, das auch auf das letzte Zu-



ALBRECHT ALTDORFER, MARTYRIUM DES HEILIGEN QUIRINUS
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

Für die historische Deutung seines Stiles ist das wichtige die Erkenntnis, dass er keineswegs isoliert in seiner Zeit steht, dass er im Gegenteil die typisch zeitgemässen, modernen Züge aufweist, die gleichermassen für diejenigen anderen Werke charakteristisch sind, die als die fortschrittlichsten künstlerischen Erzeugnisse der Epoche zu gelten haben.

Wenn das vergleichsweise Unterscheidende in einer Gegenüberstellung von Dürers „Weihnacht" und Cranachs „Ruhe auf der Flucht" mit irgend einem der Frühbilder des Altdorfer hervorgehoben werden soll, so ist es nicht das Überraschende seiner Raumanschauung, seiner Naturwiedergabe, seiner genrebildlichen Auffassung, auch nicht seiner Darstellung von Lichterscheinungen und atmosphärischen Wundern, die Matthias Grünewald zur gleichen Zeit sehr viel grossartiger und überzeugender gestaltete, ist es vielmehr die beinahe naive Sorglosigkeit, mit der der Künstler sich dem Neuen vertraut und alle Grundlagen der so schwer gewonnenen alten Formdurchbildung preisgiebt.



ALBRECHT ALTDORFER, MARIA ERSCHEINT DEM JOHANNES. KUPFERSTICH

Nicht ganz mit Unrecht ist Altdorfer ein Dilettant genannt worden. Man sucht eine Erklärung in seiner Vorbildung, indem man ihn aus der Werkstatt eines Buchmalers hervorgehen lässt, für den die liebenswürdig dekorative Durchbildung der Blattseite wichtiger war als das Studium der Formen einer Gestalt. Es fehlt in der That nicht an auffälligen Schwächen der Zeichnung in Altdorfers Werken, die nicht der Wohlmeinendste wird abstreiten wollen. Und man darf die Thatsache nicht unerwähnt lassen, dass unter den zahlreichen Zeichnungen Altdorfers, die erhalten geblieben sind, nicht eine Studie sich findet im Gegensatz zu dem imponierenden Arbeitsmaterial, das uns von Dürers gründlichem Fleisse Zeugnis ablegt. Aber diese Sorglosigkeit verbürgte andererseits Altdorfer ein höheres Maass der Freiheit, da ihn nicht so sehr die Durchbildung des Einzelnen aufhielt, wo es ihm immer doch zuerst und allein um die Gestaltung des Ganzen zu thun war. Ja, es gereichte ihm zum Vorteil, was von anderer Seite gesehen eine Schwäche ist, dass er nicht mit einer sicheren und zuweilen herrischen Formvorstellung den Dingen gegenüberstand wie Dürer, sondern dass seine Hand schmiegsam und nachgiebig blieb. So gerät ihm ein Ausdruck weich und anmutig, wo Dürer stark, aber oft auch gewaltsam wirkt.

Es war Altdorfers Glück, dass er zu einer Stunde geboren wurde, die einer Entfaltung seiner mehr lyrischen als männlich konsequenten Natur günstig war. Hätte ihn das Schicksal in die härtere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts gestellt, die von jedem deutschen Meister ein Stück der schweren Arbeit einer künstlerischen Bewältigung der natürlichen Erscheinung verlangte, er hätte leicht versagen mögen oder doch nicht ebenso den Weg aus der Werkstube des Buchmalers gefunden. Jetzt boten sich ihm von allen Seiten die Mittel, die er selbst nicht zu bereichern, die er nur zu nutzen brauchte, und das Publikum war willens, den freien Spielen einer reichen Phantasie zu folgen. Es fand ein Feld der Bethätigung, auch wer nicht eben stark war, eine Hand zu zeichnen, einen Körper plastisch durchzubilden. Andeutungen mochten genügen, und man freute sich ebensosehr eines wild wuchernden Laubwaldes, eines phantastischen Kopfputzes als der klaren und wohllautenden Proportionen, um die Dürer sich mit vielem Fleisse bemühte.

Dass auch in diesem Geschmack für das Abenteuerliche und Ungebundene Altdorfer keineswegs allein stand, lehrt wiederum ein Blick auf die zeitgenössische Produktion. In dem noch viel zu wenig gekannten Holzschnittwerk des Lucas Cranach, in den Zeichnungen und Bildern Schweizer Meister wie Nikolaus Manuel, Hans Leu, in den Werken des Baldung finden sich eine Fülle von Analogien, und man braucht sich durchaus nicht in der unmittelbaren örtlichen Nähe des Meisters zu halten, um



ALBRECHT ALTDORFER, SATYRFAMILIE IM WALDE
BERLIN, KAISER FRIEDRICH MUSEUM

seiner Art Verwandtes zu finden. Es ist in neuerer Zeit ein Begriff geprägt worden, der dem überindividuellen Charakter des der Altdorferschen Kunst Eigentümlichen Rechnung zu tragen versucht. Man spricht von einem Donaustil, indem man durch dieses Wort die persönliche Eigenart aus der landschaftlichen Sonderbildung erklären zu können meint. Es wird aber nicht eben viel an schöpferischen Talenten neben dem Hauptmeister kenntlich, und die einzig vollrunde Persönlichkeit, die sich abhebt, der aus Passau gebürtige Maler Wolf Huber, ist nicht anders als in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu Altdorfer zu begreifen. Andererseits bleibt jeder Versuch, aus der besonderen Formation der Natur in der Gegend der oberen Donau die Entstehung der Altdorferschen Landschaftskunst ableiten zu wollen, von vornherein höchst problematisch, und so gut es klingt, sich in poetischen Umschreibungen solcher Art zu ergehen, so sehr sollte sich die ernsthafte Kunstwissenschaft hüten, sich in dieses höchst schlüpfrige Gebiet deutscher Waldromantik verleiten zu lassen. Es lässt sich keineswegs erweisen, dass die Donaugegend dem Landschaftsmaler in besonderer Weise entgegengekommen wäre. Auch in anderen deutschen Mittelgebirgen finden sich Tannen mit hängendem Moos und hohe Laubbäume und lichte Durchblicke auf Ebenen und in Flusstäler mit Brücken und strohgedeckten Häusern. Nicht der Ort zeugte die Kunst, die mit dem Namen des Donaustiles zu eng umschrieben wird, weil sie im weiteren Sinne ganz Oberdeutschland umgreift, und zu weit, weil sie im besonderen Altdorfers persönliches Eigentum ist, sondern die Zeit, die ihrer Entstehung günstig gewesen ist.

Wir sind, wenn wir uns von der Wirkung der Altdorferschen Kunst auf seine Zeitgenossen ein Bild zu machen versuchen, durchaus angewiesen auf indirekte Schlussfolgerungen aus dem erhaltenen Material seiner Werke. An äusserlichen Merkmalen ist das auffallendste die Kleinheit seines durchschnittlichen Bildformats und das Vorhandensein einer grossen Zahl bildmässig abgerundeter Zeichnungen auf getöntem Papier. Aus beidem dürfen wir auf die Existenz eines Kreises einsichtiger Kunstliebhaber schliessen, wie sie ebenso als Voraussetzung für die Entfaltung der Kunst Cranachs, Baldungs, Burgkmairs, Holbeins, nicht zuletzt auch Dürers notwendige Voraussetzung ist. Aber während für diese doch auch die Namen eines oder des anderen einflussreichen Gönners überliefert sind, bleiben wir für Altdorfers Werk ganz auf allgemeine Vermutungen angewiesen, wenn wir von seiner erst in neuerer Zeit festgestellten Beteiligung an den künstlerischen Unternehmungen, die Kaiser Max ins Leben rief, absehen. Ein Bildchen wie der Drachenkampf des heiligen Georg, das die Münchener Pinakothek besitzt, hat sicherlich niemals eine Kapelle geziert. Es wäre seinem Charakter nach höchst ungeeignet für einen solchen Ort. Aber keine zeitgenössische Darstellung bietet uns einen Anhalt für eine Vermutung, wie der Raum beschaffen war, in dem es Aufnahme gefunden haben könnte, ob es nach der Weise unserer Zeit zur Verzierung an eine Wand gehängt wurde, oder ob es für ein Kunstkabinett bestimmt war, wie das des Amerbach in Basel, von dessen Entstehung wenig später wir wissen. Die Zeichnungen des Altdorfer scheinen mehr auf diese zweite Möglichkeit der Voraussetzung eines eigentlichen Sammlertums hinzuweisen. Und zwar deuten sie im Gegensatz zu den mehr kunstgeschichtlich oder im Sinne von Studien- und Vorbildermaterial angelegten Zeichnungssammlungen, die im sechzehnten Jahrhundert in Italien entstanden, auf eine eigentliche Kunstliebhaberei in unserem Sinne, der auch die Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte Altdorfers entgegenkamen.

Es könnte unter diesen Umständen wundernehmen, dass trotzdem die althergebrachten Themen der biblischen Legenden und Heiligengeschichten einen so grossen Raum in Altdorfers Schaffen wie überhaupt der künstlerischen Produktion der Zeit behaupten. Aber die Macht der Gewohnheit ist nicht zu unterschätzen, nicht auf seiten des Publikums, das doch nicht, wie das des siebzehnten Jahrhunderts in Holland oder unserer Zeit, auf jede ausserästhetische Beziehung im Kunstwerk zu verzichten gelernt hatte, und nicht auf seiten der Künstler, die einen Vorwand für ihre Bilderfindungen suchten, und wenn sie noch so frei mit ihrem Thema schalteten, sich doch nicht ganz und ausschliesslich genrehaften Motiven, wie wir sie verstehen, überliessen. Als neues Stoffgebiet bot sich neben dem alten Inventar der kirchlichen Themen die antike Mythologie und das sprichwörtliche Gleichnis. Man darf immer misstrauisch sein, wo es noch nicht gelingt, eine Darstellung im einen oder anderen Sinne zu deuten. Fällt das aber schwer, so liegt es oft eben daran, dass der Künstler mit der bildlichen Interpretation seines Themas durchaus nicht Ernst macht, sondern es im Sinne einer freien Genredarstellung behandelt.



ALBRECHT ALTDORFER, GEBET CHRISTI AM ÖLBERG. ZEICHNUNG
BERLIN, KÖNIGL. KUPFERSTICH-KABINETT



ALBRECHT ALTDORFER, LANDSCHAFT MIT BURG. RADIERUNG

Es ist hier nicht der Ort, auf die Schicksale der deutschen Kunst im weiteren einzugehen, und der Verfasser darf um so mehr hierauf verzichten, als er in einem anderen Zusammenhang („Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“, München 1916) diese Verhältnisse ausführlich dargelegt hat. Nur so viel muss erwähnt werden, dass die besonderen Erscheinungsformen einer auf romantische, stimmungshafte, landschaftliche Wirkungen ausgehenden Malerei mit dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts allmählich wieder schwinden. Auch in Altdorfers Kunst zeichnet sich diese allgemeine Entwicklung sichtbar ab. Es ist aber das Besondere seiner Art, dass er trotz eines merklich entschiedeneren Eingehens auf die formalen Probleme seiner Zeit nicht auf die Reize überraschender Erfindungen Verzicht leistet. Das Marienthema ist niemals eigenartiger gefasst worden als in dem Kupferstich, da er die Mutter das Kindlein zur Wiege tragen lässt, die eine Dienerin sorglich bereitet. Solche Kupferstiche mochten in Mappen gesammelt werden, und es mochte leicht eine Madonna neben eine Venus geraten. Zum Einkleben in Gebetbücher oder für Andachtszwecke sonst waren sie kaum mehr geeignet, so wenig wie der wunderschöne Holzschnitt mit der heiligen Familie am Brunnen, der wieder eine rein genrehafte Fassung giebt. Und selbst eine so ganz der herkömmlichen Erzählung gewidmete Folge wie das kleine Holzschnittbüchlein vom Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechts wendet sich in der höchst originellen Fassung der heiligen Geschichten durchaus an den verwöhnten Geschmack anspruchsvoller Liebhaber.

Es ist gewiss, dass Betrachtungen solcher Art nicht bis an das Rätsel der Kunst heranführen. Aber von welcher Seite wir uns ihm nähern, wir werden es nicht ergründen, und gerade weil die im höchsten Maasse überraschende Erscheinung der Altdorferschen Malerei im Lichte von mancherlei Deutungsversuchen in neuerer Zeit vorgeführt wurde, mochte es nicht unnützlich scheinen, sie gelegentlich unter einem wesentlich anderen Gesichtspunkte zu betrachten, sie einerseits des falschen



ALBRECHT ALTDORFER, HIERONYMUS IN DER HÖHLE. HOLZSCHNITT

Scheines einer allzupersönlichen Willkür zu entkleiden und andererseits aus ihrem formalen Charakter auf ihre historischen Grundlagen und Wirkungen zu schliessen. Der Künstler Altdorfer kommt auf solche Weise zu kurz. Aber uns kümmert der Stadtbaumeister von Regensburg, von dessen persönlichen Lebensschicksalen kaum Wesentliches überliefert ist, nicht viel. Wir fragen nach dem Stil und der Lage der Kunst seiner Zeit, und das Werk, das er hinterliess, ordnet sich solcher Art einem weiteren und bedeutsameren Zusammenhange ein. Wer Künstlergeschichte treibt, muss sich bemühen, das Schaffen des Einzelnen reinlich und klar nach aussen abzugrenzen. Wer sich mit Kunstgeschichte befasst, muss im Gegenteil die Übergänge verschleifen und nicht das Trennende der Persönlichkeit, sondern das Gemeinsame und Verbindende des Zeitstiles betonen. Beides kann der Erkenntnis dienen, aber die spezifische Aufgabe der Kunstgeschichte, die etwas anderes ist als nur ein Sondergebiet der Allgemeingeschichte, liegt ganz gewiss in einer entschiedenen und systematischen Stellungnahme zu dem Problem der Kunst.



ERHARD ALTDORFER, LANDSCHAFT. RADIERUNG



RUDOLF GROSSMANN, PARTENKIRCHEN

RUDOLF GROSSMANN

VON

KARL SCHEFFLER

In dem bekannten Buch über das Zigeunerleben der Künstler von Henri Murger giebt es eine Stelle, wo erzählt wird, wie die Bohêmiens endlich ihr genialisches Bummelleben aufgeben, um sich den Forderungen der bürgerlichen Welt zu fügen, wie sie aufhören den Bourgeois mit der Freiheit der Besitzlosen zu ärgern und zu verblüffen, kurz, wie sie als Menschen und als Künstler „solide werden". An diese mit geistreicher Beobachtungsgabe geschriebene Stelle konnte man vor den Bildern von Rudolf Grossmann denken, die neulich bei Paul Cassirer ausgestellt waren. Denn dieser Maler tritt unverkennbar in ein neues Stadium, er bemüht sich offenbar solide zu werden, nachdem er lange zu den reinsten Erscheinungen der Künstlerbohême gehört hat, denen man auf dem einem Zigeunertum der Künstler sonst nicht günstigen Boden Berlins begegnen konnte. Grossmanns Malerei tritt gesitteter auf und ruhiger; und es ist überhaupt bezeichnend, dass der Künstler sich jetzt von der Zeichnung mehr der Malerei, die strengere Konzentation verlangt, zuwendet. Die flüchtige Skizze, die Eingebung des Augenblicks rundet sich zum abgeschlossenen, sorgfältiger komponierten und in allen



RUDOLF GROSSMANN, TEGERNSEE, TERRASSE

Teilen durchgeführten Bild. Dieses alles aber bedeutet nicht, dass Grossmann im Begriff steht, einen Kompromiss zu schliessen, dass er sein Kunstziel verändert und mit Mode oder Markt paktiert, sondern es liegt darin ein reifer Werden des Talents. Mit der Solidität gewinnt dieser Künstler, was ihm am meisten immer fehlte: Stetigkeit, Verantwortlichkeitsgefühl. Gerade einer Begabung, wie er sie verkörpert, sind gewisse bürgerliche Eigenschaften nützlich und nötig; denn es werden die Charaktereigenschaften unversehens auch zu Eigenschaften der Kunst.

Grossmann hat manches Jahr vor dem Krieg in Paris gelebt. Er kam dahin aus München, wo er, wie es scheint, die übliche Malerlehre ohne sichtbaren Erfolg absolviert hat. Er war, als er in Paris anlangte, kaum noch Maler; denn er zweifelte stark an seiner Begabung und begann nach einer anderen Thätigkeit auszuschauen. Erst der lebhafte Zuspruch Pascins, der Zeichnungen von ihm sah und der sich in der Folge seiner freundschaftlich angenommen hat, gab ihm das Selbstvertrauen zurück. Der Zuspruch — aber auch das Beispiel Pascins. Ohne dieses Beispiel hätte Grossmanns Zeichenkunst sich gewiss nicht entwickelt, wie sie es gethan hat. Durch Pascin aber kam Grossmann mit der französischen Kunst überhaupt wohl erst in näheren Kontakt. Vor allem natürlich mit jenem französischen Künstler, von dem Pascin selbst seine Art ableitet: mit Toulouse-Lautrec. Die Fähigkeiten des jungen Deutschen müssen sich damals schnell und schön entfaltet haben. Seine Begabung ist so geartet, dass sie viele Anregungen aufnehmen und verarbeiten kann, dass sie, wie im Vorübergehen, aus andern Kunstwerken Wesentliches zu lernen vermag; und andererseits versteht es Grossmann, wie wenige andere Künstler, mit naivem Egoismus Kunst und Leben zu verbinden, aus der Arbeit einen Genuss zu gewinnen, und aus dem Genuss Impulse der Arbeit abzuleiten. Diese letzte Fähigkeit vor allem hat von je der flüchtigen Zeichenkunst Grossmanns den Reiz gegeben. Freilich hat sie den Zeichnungen zugleich auch etwas allzu Gelegentliches gegeben. Von beidem ist in



RUDOLF GROSSMANN, BILDNISSTUDIE (KREOLIN)

diesen Heften ja oft die Rede gewesen, wenn Zeichnungen oder graphische Arbeiten Grossmanns in der Berliner Sezession oder sonstwo ausgestellt waren. In seinen schwarz-weiss-Arbeiten wirkte der Künstler immer mehr oder weniger wie ein junger Mann, der noch stark in den Bummeljahren ist, der nur wie im Vorübergehen, wie während des Promenierens zeichnet und dessen Talent sich darum sehr ungleich giebt. Beim Betrachten der Zeichnungen sieht man Grossmann geniessenden Auges durch Vorstädte schlendern, sich auf Rennplätzen, in Variétés, in Cafés und an andern zweifelhaften Orten aufhalten, man sieht, wie er sich die Romantik — eine tendenzlose soziale Romantik — der Rummelplätze, der rauchigen Vergnügungslokale, der Landschaften an der Grossstadtperipherie entdeckt, wie er mit naivem Wahrheitssinn in proletarischen Erscheinungen den Formenzusammenhängen des Grotesken und des Schönen nachgeht und wie er es versteht mit hässlichen Dingen wahrhaft künstlerisch zu spielen. Der Zeichner hat es verstanden, eine bitter-süsse Stimmung zu dichten, worin die Grossstadterscheinungen reizvoll und selbst graziös anmuten, ohne dass sie an innerer Wirklichkeit verlieren. Dabei hat der Künstler stets einen schönen Sinn für das Räumliche gezeigt; um die Dinge, die er dargestellt hat, ist Luft, in ihnen ist Bewegung und dahinter ist das ganze unendliche Leben. In dieser Weise ist der Zeichner Grossmann ein eindringlicher Illustrator zuerst von



RUDOLF GROSSMANN, TURM IN MÜNCHEN

Paris und dann von Berlin geworden. Hier, in Berlin, hat er sich schnell akklimatisiert; auch in Deutschland hat er von vielen Seiten Anregungen zu nutzen und zu verarbeiten verstanden, er hat sich leicht im Kreise der Sezessionisten bewegt und hat mit einem Blick oft Entscheidendes für sich gewonnen. Das Resultat ist ein Stil der Darstellung, woraufhin sowohl die Impressionisten wie die Expressionisten den Künstler für sich in Anspruch nehmen können. Auch seinem Alter nach gehört Grossmann beiden Schulen an; und ebenso der künstlerischen Herkunft nach. Weder Pascin noch Toulouse-Lautrec sind reine Impressionisten; sie sind viel zu sehr Zeichner, um es sein zu können. Und Grossmann hat begonnen in ihrem Sinne zu arbeiten, er hat, wie sie, gezeichnet, um sich die verwirrende Fülle der Eindrücke geistig zu unterwerfen, um sie auf Grundbegriffe zurückzuführen.

Nun aber scheint Grossmanns Talent, wie gesagt, langsam in andere Bahnen zu lenken, aus dem Zeichner wird mehr und mehr ein Maler. Und da dieses mit einer künstlerischen Vertiefung Hand in Hand geht, darf man dem Vorgang Beachtung schenken. Sah es immer ein wenig aus, als mache sich der Zeichner über die Kunst lustig, so giebt sich der Maler mit gesammeltem Ernst. In den Bildern ist nun sogar etwas Altmeisterliches, was von fern an den älteren Bruegel erinnert oder an die eigenwillige Sachlichkeit in den Bildern alter deutscher Meister. Deutlich tritt eine malerische



RUDOLF GROSSMANN, LANDSCHAFT IN NIEDERBAYERN

Lust am Stimmungshaften hervor; doch vernichtet die Stimmung nicht das Objekt, die Dinge ertrinken nicht unklar in toniger Dämmerung. Das Stimmungshafte bei Grossmann liegt darin, dass er wirklich einen unmittelbar erlebten Eindruck wiedergiebt, nicht aber aus der Technik oder aus der Palette eine Stimmung gewinnt. Es kommt noch nicht in allen Fällen so heraus, wie es ihm vorschwebt, noch ist Ungefähres und etwas Zittriges in den Bildern und es giebt noch tote Stellen; aber die Malerei ist weit entfernt vom Zufall, sie ist das Produkt eines bestimmten Wollens und Könnens, man sieht wie die Materie Schritt für Schritt künstlerisch besiegt wird. Man hatte vor den neulich ausgestellten Bildern den Eindruck, vor einer unmittelbaren Kunst zu stehen, die einen schönen Reifeprozess durchmacht. Einige der Landschaften, wie zum Beispiel die Winterbilder aus Partenkirchen, sind kleine Meisterwerke. Es gelingt Grossmanns Bildern, den Betrachter freudig zu stimmen, den Eindruck von etwas Kostbarem zu übermitteln und zugleich leise an das Unheimliche der Natur zu rühren; diese Bilder sind erfüllt von einem romantischen Naturgenuss, doch droht auch etwas darin, wofür sich kein Wort finden lässt. Die Technik ist geistreich kultiviert, der Pinsel scheint rücksichtslos und versteht es doch zärtlich dem Eindruck zu dienen, der Schönheit der Natur zu schmeicheln; mit wahrer Liebe ist der richtige Ton, ist der schöne Kontrast, ist die farbige Stimmung des Lebens gesucht. Die neuen Bilder stehen da, wenn man von einem gewissen Schwanken im Gelingen absieht, wie graziöse kleine Kunstwerke voll heimlicher Monumentalität, als Gebilde der Rücksichtslosigkeit und der Träumerei zugleich. Es sind die Arbeiten eines Künstlers, der in dieser unsicheren Zeit sich anschickt, in die wahrlich nicht lange Reihe unserer guten Maler einzutreten, nachdem er sich als Zeichner bereits einen Namen gemacht hat.

Alles in allem: es ist höchst unterhaltend zuzusehen, wie ein typisches Bohémientalent galeriereif wird.



RUDOLF GROSSMANN, VORSTADTLANDSCHAFT



RUDOLF GROSSMANN, PARTENKIRCHEN IM SCHNEE



WILNA, DAS INNERE DER THERESIENKIRCHE

ÖSTLICHES BAROCK

VON

PAUL FECHTER

Die Geschichte der russischen Architekturentwicklung ist für Deutschland noch ungeschrieben. Dem gross angelegten Grabarschen Werk, das von Kennern als die einzige russische Kunstgeschichte von Bedeutung gerühmt wird, die der Übersetzung wert gewesen wäre, scheint der Krieg ein Ende bereitet zu haben; die Sammlung der Denkmäler alter russischer Baukunst, die die Kaiserliche Akademie herausgab, erschien zwar in Leipzig, aber französisch, und französisch ist auch das meiste, was sonst noch an bekannteren Arbeiten vorliegt. Vor kurzem ist (bei R. Piper in München) ein kleines Buch von Alexander Eliasberg „Russische Kunst" erschienen; es giebt einen ersten Überblick, reizvolle Andeutungen, die begierig auf die Ausführung machen. Diese selbst aber bleibt der Zeit nach dem Kriege vorbehalten.

Dabei wird sich dann, wie auf vielen anderen Gebieten, wieder ergeben, dass die Grenze des wirklichen Russland, der eigentlich russischen

Anm. d. Red.: Die diesen Aufsatz erläuternden Photographien sind von Boedecker, Berlin aufgenommen.

Kultur erheblich weiter östlich liegt, als die bisherigen politischen Grenzen des Zarenreichs. Das ehemalige Polen, Littauen, die Ostseeprovinzen sind Aus senwerke des Westens: erst jenseits von ihnen beginnt der Osten als produktive Kraft. Die Architektur, in der die Völker auch in den ersten drei Jahrhunderten nach Gutenbergs Erfindung noch ihre eigentlichste Geschichte aufzeichneten, beweist es mit einer Eindringlichkeit, der gegenüber die schweren Goldkuppeln der neuen russischen Kirchen in diesem Gebiete machtlos bleiben. Rom hat hier trotz allem den Sieg über Byzanz davongetragen.

Sehr anschaulich erlebt man diesen Ausklang des Westens in Wilna. Warschau lag immer zur Hälfte westlich der Weichsel; Wilna, das Zentrum Littauens und die letzte grosse Siedlung vor dem Beginn Russlands und doch ausserhalb der deutschen Einflusssphäre im Norden entstanden, zeigt, wie stark auch hier noch europäisches Wollen bestimmend war. Von den Hügeln herab, auf denen die neueren Viertel die alte Stadt umkränzen, glänzt der funkelnde Goldschmuck orthodoxer Kirchen; die eigentliche Stadt beherrscht das Barock. Beherrscht es so stark, dass alles Ältere daneben verschwindet; man vergisst, dass um diese Stätte schon Deutschherrn und Grossfürsten gerungen haben und erlebt nur Jesuitenstil und Gegenreformation. Die nördlichste Südstadt hat ein Maler einmal Wilna genannt, im Hinblick auf seine engen gewundenen Strassen mit den schweren steinernen Schwebebögen darüber und der seltsamen Farbigkeit der roten, blauen, gelben, braunen Häuser; um seiner Kirchen willen könnte man es fast eine italienische Stadt nennen. Und der tanzende Rhythmus seiner unfassbaren Silhouette, wie sie sich vom Schlossberg oder irgend einer anderen der Höhen rings darstellt, bestärkt diesen Eindruck noch mehr.


WILNA, DER OSTGIEBEL DER THERESIENKIRCHE

Mehr als ein halbes Hundert Kirchen beherbergt Wilna, auf engem Raum zusammengedrängt: die meisten haben ihre bestimmende Form, sei es durch Anlage, sei es durch Umbau, in der Zeit des hohen Barock erhalten. Es ist, als ob der Geist der Stadt sich von dieser Zeitstimmung irgendwie verwandt berührt fühlte: auch die gotische St. Annenkirche, der einzige Rest sakraler Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts, ist im Grunde schon barock, in ihrem malerisch gelockerten, spielend bewegten Reichtum mehr eine Auflösung als ein Aufbau. Die Legende nennt als Architekten einen Marienburger Meister um 1400, Johannes Jurbach, der am Hochschloss mitgearbeitet hat. Die barocke Linie der Fassade verweist aber zum mindesten auf das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn man nicht für diese provinzielle Abgelegenheit von den Quellen eine noch spätere Entstehungs- oder wenigstens Vollendungszeit ansetzen muss. Das Innere ist, wie das fast aller Wilnaer Kirchen, durch spätere Restaurierung jedes gotischen Charakters beraubt. Wie zum Ersatz aber birgt die mit der Annenkirche zu einem untrennbaren Komplex verwachsene Bernhardinerkirche, die im Äusseren noch romanische Bauteile aufweist, hinter der schmucklosen Renaissance ihres Westgiebels einen gotischen Innenraum von sehr reinen Verhältnissen und schönem, ruhigem Klang. Der Dom des ermländischen Bischofssitzes Frauenburg ist aus einem verwandten Raumgefühl entstanden: das späte Barock der Altäre und Gestühle verwächst hier ebenso glücklich mit dem gotischen Fühlen wie



WILNA, PORTAL DES WASILIANER KLOSTERS

dort, so dass man den Beitrag, den die Renaissance zur Baugeschichte geliefert hat, als Episode ohne innere Notwendigkeit empfindet.

Der Ruhm dieser zierlichen Backsteingotik ist durch ein Wort des ersten Napoleon bestätigt: „Könnte ich dies Kleinod auf meine Hand stellen und so nach Paris tragen.“ Es ist nicht ohne Reiz sich etwa die Sainte Chapelle in diesem Rahmen vorzustellen; das Kunstwollen freilich, das sich hier ausgeprägt hat, ist rein nordischer Art und ohne innere Beziehuug zu der Gesinnung des Westens. Die hat sich erst in späteren Anlagen durchgesetzt: in dem reichen Barock, das im siebzehnten Jahrhundert die gotischen Reste in Besitz nahm oder durch neue Bauten ersetzte und erdrückte. Die Gotik wuchs hier noch im Zusammenhang mit dem Lebenskreis des Nordostens; das Barock war Import des Westens, des Südens. Für Krakau und



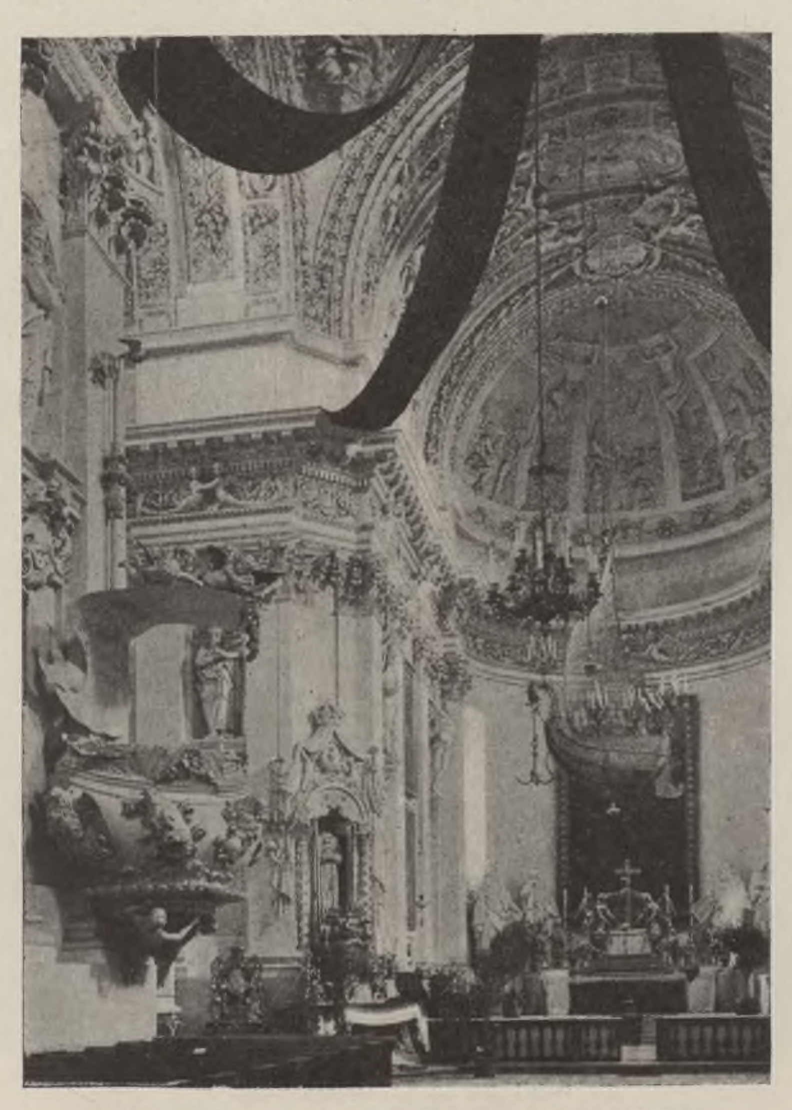
WILNA, DIE ST. KATHARINENKIRCHE

Warschau arbeiteten neben Italienern noch Deutsche, Nürnberger Meister wie Veit Stoss; Wilna wurde den Italienern allein überlassen.

Der Grund liegt nahe. Alle diese Kirchen und Klöster sind nicht so sehr aus den Bedürfnissen der Stadt, als aus der Willkür und dem Repräsentationswillen regierender Familien entstanden. Was im Westen der fromme Sinn des Ganzen schuf, wirkte hier die Laune einzelner. Das Bürgertum ist an dem Schicksal der Stadt bis auf die Gegenwart so wenig beteiligt, dass man vergebens nach dem architektonischen Ausdruck seiner Kraft und seines Willens sucht: das Rathaus als städtebaulicher Mittelpunkt fehlt der neuen wie der alten Stadt. Das öffentliche Leben, soweit es derartiges gab, spielte und spielt sich in der Zurückgezogenheit der Gassen und der tausend Höfe und Durchgänge ab: die Agora fehlt und das Haus der Stadt als architektonischer

Wert ebenso. Herren waren nicht die Bürger, sondern die Adelsfamilen, littauische Würdenträger wie die Pac, Fürsten, wie die Sapiehas oder die Radziwills. Die hatten hier wie überall einen Hof, ein Schloss — und bauten, wenn sie einmal zu Gast kamen, dem lieben Gott auch eines, sich und ihm zu Ehren. Italienische Baumeister und Bildhauer wurden geschuf die entscheidenden Züge im Antlitz der Stadt: das Barock erhob sich hier an den Pforten des Ostens noch einmal in einem reichen, zuweilen zu überraschend starker Wirkung sich verdichtenden Ausklang.

In der Aussenarchitektur kommt diese Baugesinnung freilich nur selten rein zur Geltung.



WILNA, DAS INNERE DER KIRCHE PETER UND PAUL IN ANTOKOL

holt, Material, Backstein, Sand, Gips war im Überfluss vorhanden: den Prunk der Echtheit ersetzte man durch Reichtum der Dekoration. So entstand draussen vor den Toren in Antokol Peter und Paul; so wandelte die ehrwürdige Gotik der Johannes-, der Dominikanerkirche sich in die rauschende Fülle barocker Pracht. Die Glanzzeit kirchlicher Macht und Repräsentation, das siebzehnte Jahrhundert, Es giebt genau genommen nur eine Front, die in ihrem Ganzen als architektonische Lösung anzusprechen wäre: das ist die Fassade der St. Theresienkirche neben Ostrabrama. Das italienische Renaissance-Vorbild ist ohne weiteres sichtbar: der Name Palladio steht über dieser Gliederung, die ohne Anspruch auf Originalität in ihrer kühlen Klarheit angenehm auffällt. Den Typus der Wilnaer Kirchen

der Barockzeit bestimmte sie nicht. Zu dem gehört vor allem die Turmanlage, die entweder, wie bei der Johannis- oder der Allerheiligen Kirche, für sich allein als schwerer Akzent dem eigentlichen Hallenbau seitlich angegliedert ist, oder, was das gewöhnlichere, paarweise den Westgiebel rahmt; die Katharinen- und Missionarskirche, St. Jakob nachbarten Missionarskirche gilt das vor allen von der Katharinenkirche, die auch im Innern ein sehr reines Beispiel östlichen Kirchenbarocks ist. Der sehr einfach gegliederte Raum ist nur Rahmen für die Entfaltung eines rauschhaften Schmuckbedürfnisses; indem er es stumm begrenzt, fasst er es zu einer Einheit zusammen, die bei aller Besonderheit



WILNA, DAS INNERE DER DOMINIKANERKIRCHE

und St. Raffael sind Beispiele dafür. Zuweilen, wo gotische Anfänge überbaut sind, schwer und wuchtig, wie westfälische Münstertürme, sind diese Turmpaare an andern Stellen zu einer sehr gefällig leichten Zierlichkeit entwickelt, die im Verein mit der spielenden Dekoration der Giebel auch jenseits der nur malerischen Wirkung von Wert bleibt. Neben der schon dem Rokoko be- eine ferne Erinnerung an römische Jesuitenkirchen beschwört. Das Presbyterium der Dominikanerkirche, die phantastisch schwingende Anlage des Hochaltars, der den Chor abschliesst und gleichzeitig das ganze Querschiff mit in seinen Bereich hineinreisst bis zu den Vierungspfeilern am Ende des Langhauses, ist ein Seitenstück dazu; nur dass hier die gotische Grundstimmung des Baues

und Barock, jeder Gliederung und Eindämmung spottend und in seiner Grenzenlosigkeit barbarisch und imponierend zu gleicher Zeit. Man fühlt noch heute die Hast, zu der die Ungeduld des Bauherrn, Michael Pac, die italienischen Bildhauer angetrieben hat; da und dort klingt zwischen rein Handwerksmässigem die impressionistische Lebendigkeit rascher Eingebung auf, der glückliche Wurf eines schöpferischen Augenblicks in der blossen Erledigung eines bestellten Auftrags. Barock ist hier nicht nur Stilbestimmung, sondern der ganze Geist, aus dem dieses Prunkgemach Gottes entstanden ist.

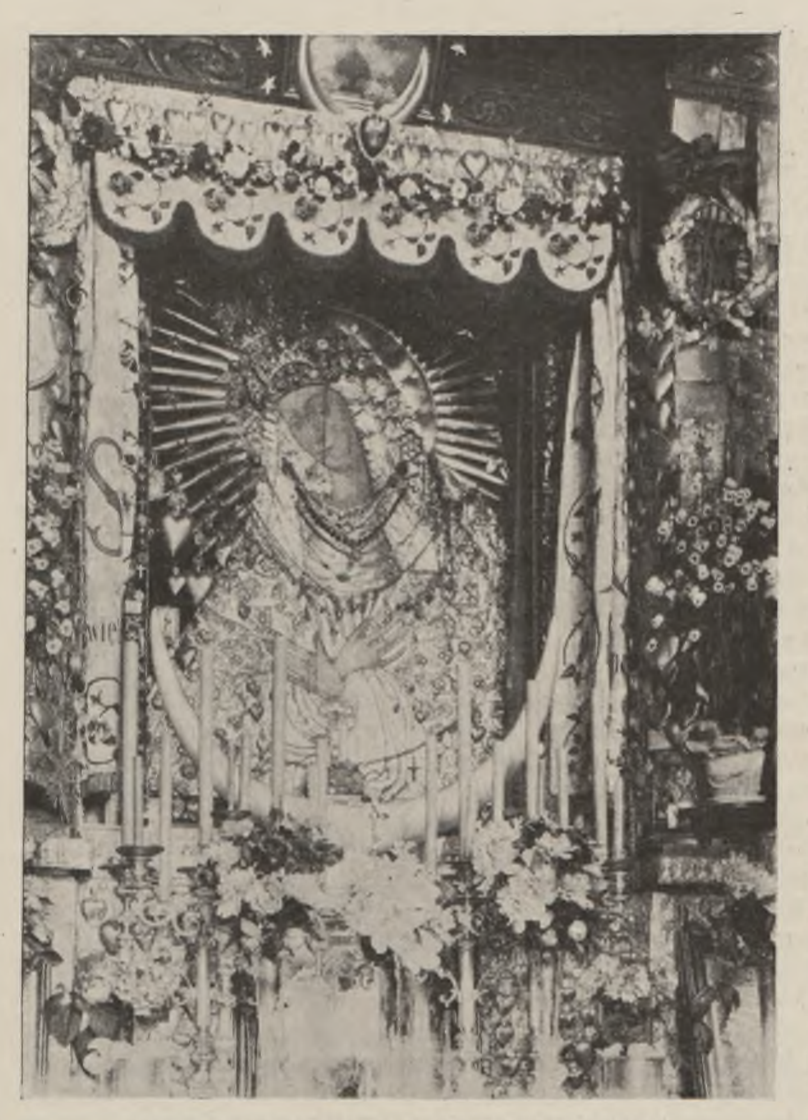
Im Einzelnen bleibt die Fülle dieser Plastik trotzdem unergiebig: schon das leichte Material des Stucks verhinderte eine Entfaltung über das nur Schmückende hinaus. Werke, wie die kleine Heilige am Fuss der Kanzel in der Dominikanerkirche, bei der noch die Übermalung nicht den Reiz der bewegten Geste ersticken konnte, findet man hier nicht; die Kasimirkapelle an der Stanislauskathedrale, der katholischen Hauptkirche Wilnas, bietet in dieser Hinsicht weit mehr. Florentinisches mag für sie das Vorbild gegeben haben: die silbernen Gestalten der polnischen Könige in ihren Wandnischen sind so ziemlich die einzigen Beispiele einer selbständigen Plastik von einigem Wert, insonderheit wenn man etwa die barbarische Primitivität der riesigen Heiligenfiguren am Giebel der Kathedrale zum Vergleich heranzieht. Das Fehlen eines geistigen Verhältnisses zur Aufgabe hat bei ihnen zu Grotesken geführt, die zugleich amüsant und ärgerlich sind. Von dem weiteren Besitz Wilnas bleiben in der Hauptsache zwei Arbeiten im Gedächtnis: das Grabmal Leo Sapiehas und der kleine Kruzifixus am Giebel der Johanneskirche. Das Epitaph des Sapieha, den Schillers Demetriusfragment auch dem Westen vertraut gemacht hat, schmückt die stille kleine Michaeliskirche: in seiner Verquickung barocker Dekoration mit gotischer Tendenz zum Schaubarmachen ist es trotz aller Stillosigkeit ein Stück von eigenem Reiz. Der kleine Christus



WILNA, DAS INNERE DER BERNADINERKIRCHE

mitklingt, wie ein tieferer Unterton dämpfend die vollen Akkorde dieses Barock begleitet. In der Johanniskirche bleibt diese gotische Kühle sogar Alleinherrscher: die barocke Anlage des grossen Altars steht allein für sich als Eindringling und Schmuckstück ohne Beziehung zum Raume da.

Ganz auf Dekoration gestellt ist dagegen das Innere von Peter und Paul in Antokol. Der Eindruck ist um so stärker, als das Äussere ihn in keiner Weise vorbereitet: eine ruhige, nicht eben geistreiche Fassade, eine der hügeligen Wiljalandschaft unaufdringlich eingefügte Kuppel — das Ganze im guten Sinne provinzielle Architektur. Drinnen aber ergiesst sich über Pfeiler und Wände, Gewölbe und Decken ein Strom von skulpturalem Schmuck, stilistisch auf der Grenze von Renaissance



WILNA, MUTTERGOTTESBILD IN DER KIRCHE OSTRABRAMA

gehört bereits dem achtzehnten Jahrhundert an: die spielerische Zierlichkeit seiner Umrahmung ist von einer Kultur, die man in späteren Arbeiten vergeblich hier suchen geht.

Eine Sonderstellung unter den Wilnaer Kirchen, soweit sie architektonisch in Frage kommen, nimmt schliesslich die griechisch-katholische Kasimirkathedrale ein. Nicht so sehr um der malerisch farbigen Schauwand willen, mit dem vorgelagerten Portalbau; alle Bewegtheit täuscht hier nicht über die Fühllosigkeit hinweg, mit der das Einzelne wie das Ganze behandelt ist. Der Aufbau der Vierungskuppel aber verrät die Hand eines Architekten: die leichte, fast zierliche Gliederung, die von der ursprünglichen Anlage im siebzehnten Jahrhundert herrührt, übertönt noch heute alle spätere Vergröberung.

Es sind nur ein paar Beispiele, die sich aus dem Reigen herausheben, Beispiele, an denen das Wesen der alten Stadt, ihre Gestimmtheit und ihr Wollen sichtbar wird. Das heutige Wilna drückt sich in ihnen nicht mehr aus; auch seine Kirchlichkeit steht letzten Endes dem Prunkvollen des Barock ferne. Sie findet ihren stärksten Ausdruck vielmehr an einer Stelle, wo Architektonisches nicht mehr oder kaum mehr mitspricht: vor Ostrabrama. In einer winzigen Kapelle über der Durchfahrt eines alten Stadttors hängt, gold- und silberumgeben und -verhüllt, das wunderthätige Muttergottesbild, der Ruhm und Stolz der Stadt seit altersher. Die Kapelle hat nur Raum für Priester und Messner: aber sie öffnet sich mit grossen Glasthüren ins Freie, zur Strasse, und diese selbst wird zum Gotteshaus. Und wenn an Winterabenden das goldene Bild im Schein der Kerzen warm und tröstend herniederleuchtet: unten knien im Schnee auf dem Bürgersteig, auf der Strasse die Betenden und der Muschik, der im Schlitten dazwischen hindurchfährt, der Littauer und der Protestant ziehen die Mütze genau so wie der gläubige Katholik: da erlebt man ein Stückchen von der Seele dieser seltsamen Stadt, die fremd und anders geworden heute die prunkenden Zeugen ihrer eigenen Geschichte umlagert.

DER GALERIEDIENER ALS ERZIEHER

VON

EMIL WALDMANN

Früher gab es eigentlich nur Originale als Kustoden in Bildergalerien. Der Typus stirbt aus, der Beamte hat gesiegt. Der Beamte, der nicht redet, und wenn er einmal redet, besser geschwiegen hätte. Es ist ein arroganter Ton in die Kustodenweisheit von heute gekommen. Wohl muss es schwer sein, wenn man so jahrelang durch die Säle einer Galerie wandert, sich keine Meinung über die Sachen zu bilden, derentwegen die Leute herkommen, wenn sie überhaupt herkommen. Noch schwerer, diese Meinung, die ja ganz nie ausbleibt, dann bei sich zu behalten. Einer, in Florenz, ist darüber einmal wahnsinnig geworden und hämmerte in einem Tobsuchtsanfall die berühmte François-Vase in Scherben, weil sie ihn ärgerte, mit ihrem hochmütigen einsamen Dastehen unter einem Glassturz und mit ihren irrsinnigen schwarzen Panthern. Aber dennoch, es ist besser, dass die Aufseher nicht mit den Besuchern reden. Vor einigen Monaten kam ein Fremder, der sich für Bilder interessierte, nach München und wollte sich die Tschudi-Spende ansehen, diese Gemälde von Manet und Cézanne und van Gogh, die unter Tschudi ihren Einzug in die Pinakothek gehalten hatten. Er fragt den Galeriediener, wo er den Saal zu suchen habe. Aber der war noch von der alten Richtung, so aus der Lenbachzeit, und sagte: „Is g'sperrt; wär aber auch Schad um die Zeit, is eh nix G'scheites dabei." Der Galeriediener als Erzieher hat seine bedenklichen Seiten.

Das ist kein Einzelfall, die Herren lehnen „die Moderne" ab. Es nützt ihnen ja nichts, aber es macht hoffnungsvolle junge Gemüter, auch vom Lande, doch kopfscheu, wenn so ein vor Bildern ergrauter Veteran mit der Tapferkeitsmedaille etwas ablehnt. Auf bayrisch mags noch gehen, aber auf hannoveranisch! Da fragt einmal ein Reisender, wo denn die neue Landschaft von Slevogt, die Ansicht von Frankfurt am Main, hänge. „Ist Gott sei Dank nicht mit ausgestellt." Sehr alert und bestimmt, aber ganz ohne Humor. Slevogt scheint es überhaupt mit diesen gestrengen Herren verdorben zu haben. Von Liebermanns Ruhm haben sie nun so lange gehört, dass sie da nichts mehr sagen mögen. Aber Slevogt, dieser junge Mann, scheint ja ganz wild zu sein; also wird gewarnt. In der Dresdener Galerie hängen jetzt seine ägyptischen Landschaften und wenn sich nun die Kunstfreunde von auswärts, die dem Oberstock dieser Galerie einen Besuch abstatten und ziemlich enttäuscht sind über das ziemlich mittelmässige Niveau, das die Galerie von früher her noch belastet, sich zum Schluss an diesem Slevogt-Zyklus erfrischen wollen, und fragen nun nach dem Wege zu dieser Oase, dann meint der Galeriediener: „Da missen se ganz hinter gähn, ganz rechts, da wärn Se Ihre Freide erläbn!" Bei dem Herrn, einem Sammler, dem es passiert ist, schadet es ja nichts, der wusste Bescheid. Aber wenn nun einmal Sonntag ist und das Volk, für das doch auch die Kunst und die Museen da sind, will sich bilden oder sich freuen und der uniformte Mann, an den es sich vertrauensvoll wendet, der es doch von Berufs und Anstands wegen wissen muss, macht die Leute konfus und infiziert sie gar mit seinem Negergeschmack, dann fragt man sich doch: was ist zu teuer (da von Staatswegen bezahlt), die Slevogts oder das Gehalt von dem Mann? — Früher passierten mit Slevogt wenigstens noch amüsantere Geschichten, die nur ihre komische, nicht auch ihre ernste Seite hatten. Der weisse d'Andrade war in München ausgestellt, in der Sezession glaube ich, reichlich ein Dutzend Jahre ist es her. Nun besitzt der Künstler eine Tante in Bayern, die mit Prophetengabe ausgestattet ist und die schon um die Jahrhundertwende felsenfest davon überzeugt war, ihr Neffe sei nun einmal der berühmteste Mann des Jahrhunderts oder vielmehr zweier Jahrhunderte, da sie so ziemlich in der Mitte stand. Sie fährt also mit einigen Freundinnen nach München, sie muss den d'Andrade sehen. Atemlos keucht sie die Treppe zum Ausstellungsgebäude hinauf, bemächtigt sich eines Aufsehers und schreit ihn an: „Wo ist der d'Andrade?" „Kommen Sie nur immer mit" sagt der Mann und führt die Damen durch verschiedene Gänge, bis er endlich Halt macht vor einer Thüre, die den indiskreten Augen der Menschen durch eine rote Sammetportiere verborgen ist. „Bitte!" — Er hatte von dem Begehr der in hoher Aufregung befindlichen d'Andrade-Tante nur die beiden letzten Silben verstanden. Jetzt, wo Slevogt wirklich berühmt wird und dieser Mann ihn kennt, schimpft er vielleicht auch.

Erlebnisse besonderer Art konnte man mit Galeriedienern in Italien und Griechenland haben und sich nicht nur Vorteile, sondern auch Vergnügen verschaffen durch ein rechtzeitiges ausgegebenes Frankenstück. Dann fangen sie an zu reden, aber nicht über Kunst, sondern über andre Dinge. Als an einem Sommertage in den Uffizien die erste Horde Engländer auftrat ohne daran zu denken, dass der Aufseher, den sie nur gefragt hatten, ob die Galerie offen sei, für seine geistige Anstrengung des Ja-Sagens nun auch die entsprechende Belohnung haben müsse, da murmelte dieser Macchiavelli-Enkel vor sich hin: „Die Invasion der Barbaren hat begonnen." (Damals waren es die Engländer, die in Italien so hiessen). Zwischen regelmässigen Galeriebesuchern und den

Aufsehern pflegt sich im Süden sehr bald ein harmloser aber nicht vertraulicher Ton einzustellen. Nie riskiert einer, dem Fremden seine Meinung über Botticelli beizubringen. Botticelli, das weiss der Fremde besser. Aber ich, ich weiss mehr von Garibaldi, „ich bin einer von den Tausend" — das Tausend der Garibaldikämpfer muss sehr gross gewesen sein. Nur, wenn man in den Loggien des Vatikan auf und ab geht und eine Zigarette dazu rauchen will, werden sie falsch. Dieser Versuch hat einen Leichtsinnigen nicht nur die zwanzig Francs Schmerzensgeld gekostet. Die nahmen sie höflich an, aber seine Freikarte confiszierten sie ihm ausserdem noch. Der Vatikan ist ihr wunder Punkt. — In Griechenland sind sie naiver. Im Museum in Kreta, wo unter andrem auch die herrlichen Wandgemälde aus dem Minospalast sind, raucht alles munter durcheinander, man ist noch nicht so streng und polizistenhaft, auch auf der Akropolis nicht, wo man ruhig in den Tempeltrümmern Kamillenblumen pflücken darf. Im kleinen Museum dort steht ein wundervoller Knabentorso, jonische Arbeit, von einer unbegreiflichen Feinheit und Weichheit der Modellierung. Der Marmor scheint zu atmen, ein Schritt weiter, und der Naturalismus wäre unerträglich. Wie schön das modelliert ist, kann man gar nicht sehen, wenn man nicht die fühlende Hand hinzunimmt. Das that einmal ein Fremder und modellierte leise tastend die Formen nach. Plötzlich stand ein Aufseher vor ihm, der sich bis dahin im verborgenen gehalten hatte. Der Deutsche erschrak und erwartete den Hinweis, dass das Berühren der Figuren verboten sei. Aber der Aufseher nickte nur verständnisvoll lächelnd und sagte: „Ist er nicht wie Loukoumi?" Loukoumi, das ist eine der phantastischen Süssigkeiten des Orients, aus Mastix und Honig, Mandeln und Zucker gemacht. „Vorgeschmack des Paradieses" nennen es die Türken. Aber der Mann hatte so unrecht nicht, weich und fest und von unglaublicher Süsse kam ihm der Marmor vor. Er liebte ihn auch und war kein Polizist. Der hätte nie geschimpft auf Dinge, die er nicht versteht; nur taktvoll geschwiegen. Man sollte unsren Kustoden das Schwatzen gelegentlich einmal verbieten.

KUNSTKRITIK UND PRIVATRECHT

VON

RECHTSANWALT FELIX SZKOLNY

Man beginnt die Mahlzeit mit dem Nachtisch, wenn man bei einem Kunstwerk zuerst das Zeugnis über seine Herkunft prüft. Allerdings ist es oft das einzige, was ihm noch einen gewissen Glanz verleiht. Welche Rolle die Provenienzatteste in der Fälscherindustrie spielen, ist bekannt. Neben plumpen Fälschungen, die kein verständiger Käufer noch ernst nimmt, (man denke an jene „Zeugnisse", die in Geigen eingefügt werden, wie zum Beispiel ‚Laurentius Guadagnini Pater alumnus Antoni Straduari fecit Piacentie anno 1743'), giebt es bekanntlich zahlreiche Fälle, wo durch das Raffinement des Betrügers selbst hervorragende Kenner getäuscht worden sind. Da es nicht immer leicht ist, in die Fuchsgänge der Fälscher hineinzuleuchten, muss es im Interesse der Kunst und des kaufenden Publikums dankbar anerkannt werden, wenn von berufener Seite derartige Erzeugnisse aufgespürt und in der Öffentlichkeit als Scheinwerte enthüllt werden.

Es ist begreiflich, dass sich diejenigen Händler und Käufer, welchen durch derartige Veröffentlichungen so unsanft das Konzept verdorben wird, mit allen Kräften zu wehren suchen. Trotzdem wird es einem Kunstschriftsteller eine nicht geringe Überraschung bereiten, wenn ihm eines Tages eine Klage auf den Schreibtisch flattert, in der von ihm verlangt wird, öffentlich die Behauptung, dass ein näher bezeichnetes Gemälde nicht von dem Maler Y. herrühre, für unrichtig zu erklären, diese Behauptung auch bei Vermeidung einer fiskalischen Strafe von 1000 Mark für jeden Fall der Zuwiderhandlung nicht weiter aufzustellen und (was die Hauptsache ist) an den Kläger 10000 Mark Schadenersatz zu zahlen. Jeder Kunstfreund wird Auskunft darüber wünschen, ob der Kunstkritik so enge Grenzen gezogen sind, dass solche Prozesse überhaupt möglich sind, und der Kunstschriftsteller wird sich besorgt fragen, ob es nicht richtiger sei, zu schweigen, wenn das freimütige Bekenntnis der wissenschaftlichen Überzeugung mit derartigen Gefahren verknüpft sei. Eine derartige Klage sucht ihre Stütze in den Vorschriften des Bürgerlichen Gesetzbuches über unerlaubte Handlungen (§§ 823 ff.). Dabei scheiden für unsere Betrachtung naturgemäss alle diejenigen Bestimmungen des Gesetzes aus, welche ein arglistiges, gegen die guten Sitten verstossendes, Vorgehen des Kunstkritikers zur Voraussetzung hätten. Das gleiche gilt von den Vorschriften des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb, da sie nur in jenen

glücklicherweise seltenen Fällen in Frage kämen, wo unter dem Gewande sachlicher Erörterungen persönliche Zwecke verfolgt werden (vgl. §§ 14, 15 dieses Gesetzes).

Immerhin haben diese Normen mannigfache Berührungspunkte mit dem § 824 des Bürgerlichen Gesetzbuches, der für unsere Frage von entscheidender Bedeutung ist. Der erste Absatz lautet: „Wer der Wahrheit zuwider eine Thatsache behauptet oder verbreitet, die geeignet ist, den Kredit eines anderen zu gefährden oder sonstige Nachteile für dessen Erwerb oder Fortkommen herbeizuführen, hat dem anderen den daraus entstehenden Schaden auch dann zu ersetzen, wenn er die Unwahrheit zwar nicht kennt, aber kennen muss."

Das Gesetz verlangt also vor allem, dass es sich um die Behauptung einer Thatsache handelt. Nun sind aber die Grenzen zwischen Thatsache und Urteil fliessende, unter der Form eines Urteils kann sich eine Thatsache verstecken. Das Reichsgericht hat der Freiheit der wissenschaftlichen Kritik einen nicht genug zu schätzenden Dienst dadurch erwiesen, dass es in der — Band 84 Seite 296 seiner Spruchsammlung — abgedruckten Entscheidung folgenden Grundsatz aufgestellt hat: „Bei der Vornahme fachwissenschaftlicher Untersuchungen handelt es sich — wenigstens in der Regel — nicht sowohl um Behauptungen rein thatsächlicher Art, als um subjektive Wahrnehmungen und Urteile. Von „Thatsachen,' die ‚der Wahrheit zuwider' behauptet werden, kann daher überall nicht gesprochen werden, solange lediglich wissenschaftliche Untersuchungen und die daraus gezogenen Schlüsse veröffentlicht werden." Natürlich schliesst dies nicht aus (das Reichsgericht sagt ausdrücklich „in der Regel"), dass je nach dem Temperament des Schriftstellers eine kunstkritische Erörterung über diese Grenzen hinausgeht und nicht bloss die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung, sondern auch thatsächliche Behauptungen im Sinne des § 824 enthält. Wenn im einzelnen Fall diese Voraussetzung zutrifft, so verlangt das Gesetz ferner, dass die aufgestellte Behauptung der Wahrheit widerspricht. Wenn also ein dem Maler Corot zugeschriebenes Bild als unecht bezeichnet worden ist, so muss der Besitzer nachweisen, dass das Gemälde ein echter Corot ist. Auch das genügt noch nicht, um den Anspruch auf Schadensersatz zu begründen, denn das Gesetz fordert schliesslich, dass den Verfasser der Vorwurf der Fahrlässigkeit trifft. Auch ein Schriftsteller kann irren, aber der Irrtum darf nicht auf einem Mangel an Sorgfalt, an Objektivität beruhen.

Dass alle diese Voraussetzungen vorliegen, muss der Kläger darthun. Er muss also beweisen 1. dass eine Thatsache behauptet ist, 2. dass diese Thatsache objektiv unwahr ist, 3. dass ihre Unwahrheit nur infolge von Fahrlässigkeit dem Verfasser verborgen geblieben ist.

Das Gesetz geht aber noch einen Schritt weiter, es schliesst nämlich selbst bei Fahrlässigkeit den Anspruch auf Schadensersatz aus, wenn der Fall des § 824 Absatz 2 des Bürgerlichen Gesetzbuches gegeben ist: „Durch eine Mitteilung, deren Unwahrheit dem Mitteilenden unbekannt ist, wird dieser nicht zum Schadensersatz verpflichtet, wenn er oder der Empfänger der Mitteilung an ihr ein berechtigtes Interesse hat."

Liegt ein solches berechtigtes Interesse vor, so kann der Kläger, sofern die übrigen Voraussetzungen des § 824 gegeben sind, nur dann mit seiner Klage durchdringen, wenn der Verfasser die Unwahrheit seiner Behauptung positiv kennt. Die Vorschrift entspricht dem bekannten § 193 des Strafgesetzbuches (Wahrnehmung berechtigter Interessen). Bei der Auslegung derselben schliessen sich die Gerichte daher der Rechtsprechung über den § 193 an. Ein berechtigtes Interesse wird man jedenfalls dann annehmen müssen, wenn die kunstkritische Erörterung dem Forschungsgebiete des Verfassers angehört, zum Beispiel wenn er der Biograph des betreffenden Künstlers ist. In diesen Fällen kann der Schriftsteller selbst dann nicht auf Schadensersatz in Anspruch genommen werden, wenn er bei seiner Prüfung so oberflächlich verfahren ist, dass ihm der Vorwurf der Fahrlässigkeit gemacht werden könnte. Dagegen ist die Frage, ob die Klage auf Unterlassung der Behauptung zulässig sei, in der Literatur und Rechtsprechung noch ungeklärt.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass der Versuch, einem verdächtigen Kunstgegenstande durch einen Prozess die verlorene Reputation zurückzugewinnen, in der Regel misslingen wird. Das Gesetz gewährt der Kunstkritik freie Bahn.



CHRONIK

G. SCHÖNLEBER †

Gustav Schönleber (geboren am 3. Dezember 1851 im württembergischen Bietigheim) ist am 1. Februar in Karlsruhe gestorben, wo er als treues Schulhaupt und Nachfolger Gudes siebenunddreissig Jahre lang ansässig und sesshaft gewesen ist, trotz vielfacher Versuchungen, sein stilles Lehramt mit einer grösseren und betriebreicheren Akademie zu vertauschen. Er hat einmal — in der Zeitschrift „Rheinlande" (Band 11, Seite 1—6) — sein Leben selbst beschrieben, ein einfaches, kampflos verlaufenes Malerdasein. Als sein Gustav dem erwählten Polytechnikum, wo er Maschinenkunde studieren sollte, nicht allzu grosses Interesse entgegenbrachte (ähnlich wie Kamerad Karl Heffner), gab der Vater, ein vermögender Tuchwirker, ohne weiteres seine Zustimmung zur Künstlerlaufbahn. Die Sache war immerhin ein Wagnis, denn Gustav Schönleber war durchaus kein Wunderkind, und er war auf einem Auge blind: diese Einäugigkeit übrigens hat ihm niemals Schmerz bereitet; im Gegenteil, er fand einen Vorzug darin, „die Natur auf einer Fläche gleichsam zu sehen" und mit der Perspektive „keine Not zu haben". Überdies hatte er das Glück, gleich in eine gute Schule zu kommen, zu Adolf Lier, der, frischer Eindrücke von Barbizon voll, wo Jules Dupré sein Lehrer gewesen war, 1869 in München ein freies, man möchte sagen: sezessionistisches Atelier für Landschaftsmalerei eröffnet hatte (es ging leider 1873 schon wieder ein). In Schönleber, der zunächst mit Liers Augen sehen lernte, waren freilich noch manche andere Abhängigkeiten. Er war mit seiner Böcklinvorliebe eine Art Römer; er hat im Sinne der alten und neuen Holländer (Vermeer van Delft und W. Mesdag, sowie Jacob Maris) gearbeitet; er hat in England Constable auf sich wirken lassen, hat als Schaffender dann die Schotten bewundert, hat ferner die Gobelinmalerei seines Freundes Dill nachgeahmt und sogar in altfränkischer Holzschnittweis' die deutschtümelnden Stilisierkünste einer gewissen Epoche mitgemacht, unter Preisgabe der Farbe. Schönleber behauptet zwar, dass er in der ersten Zeit nichts anzufangen wusste mit „der üblichen italienischen Schönheit, dem blauen Himmel", und dass nur „bei schlechtem Wetter" die Natur ihn dort interessiert habe, — aber er ist doch zur üblichen italienischen Schönheit Jahr aus, Jahr ein zurückgekehrt. Die Italiensehnsucht hatte schliesslich auch ihn ergriffen, doch er malte das Land nicht so, dass es auch uns ein Land der Sehnsucht werden konnte. Aber wenn der Frühling kam, so ging Schönleber, wie in seinen jungen Jahren, wieder häufiger in seine alte schwäbische Heimat, zwischen Enz und Neckar, nach Besigheim und malte dort den frischen stürmischen Lenz, das junge zaghafte Grün, die Erregung, Bewegung, Erwartung der Natur, die wintererlösten Wasserläufe, oder den neuerwachten Sonnenglanz und die zarte Farbenpracht der ersten Klärung. Hier, vor dem Pfingstgeist der Natur, war er ein innerlich freier Mann, hatte er die reine Ehrfurcht, und was er so geschaffen, in seiner

Frühzeit und auch später noch, ist reizvoll und anheimelnd. Keine Persönlichkeit, doch ein liebenswürdiges Naturell. Als Karlsruher Lehrer hat Schönleber mit seinem Schwager Baisch bescheiden die gute Tradition der Münchener Stimmungslandschaft aufrecht erhalten und in Volkmann, Kampmann, Vinnen weitergebildet. Als man ihm 1912 eine Geburtstagsausstellung in Karlsruhe aufnötigte, liess er seinem Lehrer Lier und seinen Schülern in besonderen Kabinetten den Vortritt. Ein feiner Zug ... Und 1879, auf jener Münchener Ausstellung, wo Liebermanns „Christus im Tempel" so viel Sturm erregte, trat er als Mitglied der Aufnahmejury für den Berliner Maler sehr heftig ein. Ein starker Zug.

Julius Elias.

EIN NEUER DÜRER

Mit einiger Regelmässigkeit liest man in den Tagesblättern von Bilderentdeckungen. Bald ists ein Raffael, bald ein Rembrandt. Der Zeitungsleser ist daran gewöhnt, dass Ereignisse, mit denen er in eine gemässigte Erregung versetzt wird, gänzlich ohne Folgen bleiben. Der Zeitungsschreiber kommt ungern auf eine seit gestern bekannte, also veraltete, Angelegenheit zurück, ergänzt, korrigiert oder widerruft nie eine Notiz ohne dringenden Anlass, so dass dem Publikum eine angenehme und vage Vorstellung von Glücksfällen erhalten bleibt. Naive Leute, die weder zum Sehen geboren, noch zum Schauen bestellt sind, begeben sich, so angeregt, auf die Jagd.

Geht man den Zeitungsnachrichten auf den Grund, so stösst man zumeist auf Irrtum in der Hauptsache, oder doch auf Fehler in Nebendingen, und oft beziehen sich mehrere Nachrichten auf eine Sache. Kurz, die Zahl der Funde schrumpft zusammen. Was Rembrandt betrifft, taucht allerdings fast Monat für Monat etwas Echtes auf. Diese Quelle scheint unerschöpflich zu sein.

Neulich war etwas von einem „neuen" Dürer zu lesen, und diese Kunde war merkwürdigerweise zutreffend, obwohl unwahrscheinlich im höchsten Grade, zumal da das eifrige Suchen nach Dürers Gemälden schon im sechzehnten Jahrhundert begonnen und nie ganz ausgesetzt hat.

Noch vor dem Krieg ist in Lissabon eine „heilige Familie" von Dürers Hand zum Vorschein gekommen, eine Tafel von bescheidenem Mass, einunddreissig Zentimeter hoch, achtunddreissig Zentimeter breit. Ein deutscher Kunsthändler brachte das Bild in seinen Besitz, und kürzlich ist es Eigentum eines Berliner Sammlers, des Herrn Dr. Paul v. Schwabach, geworden.

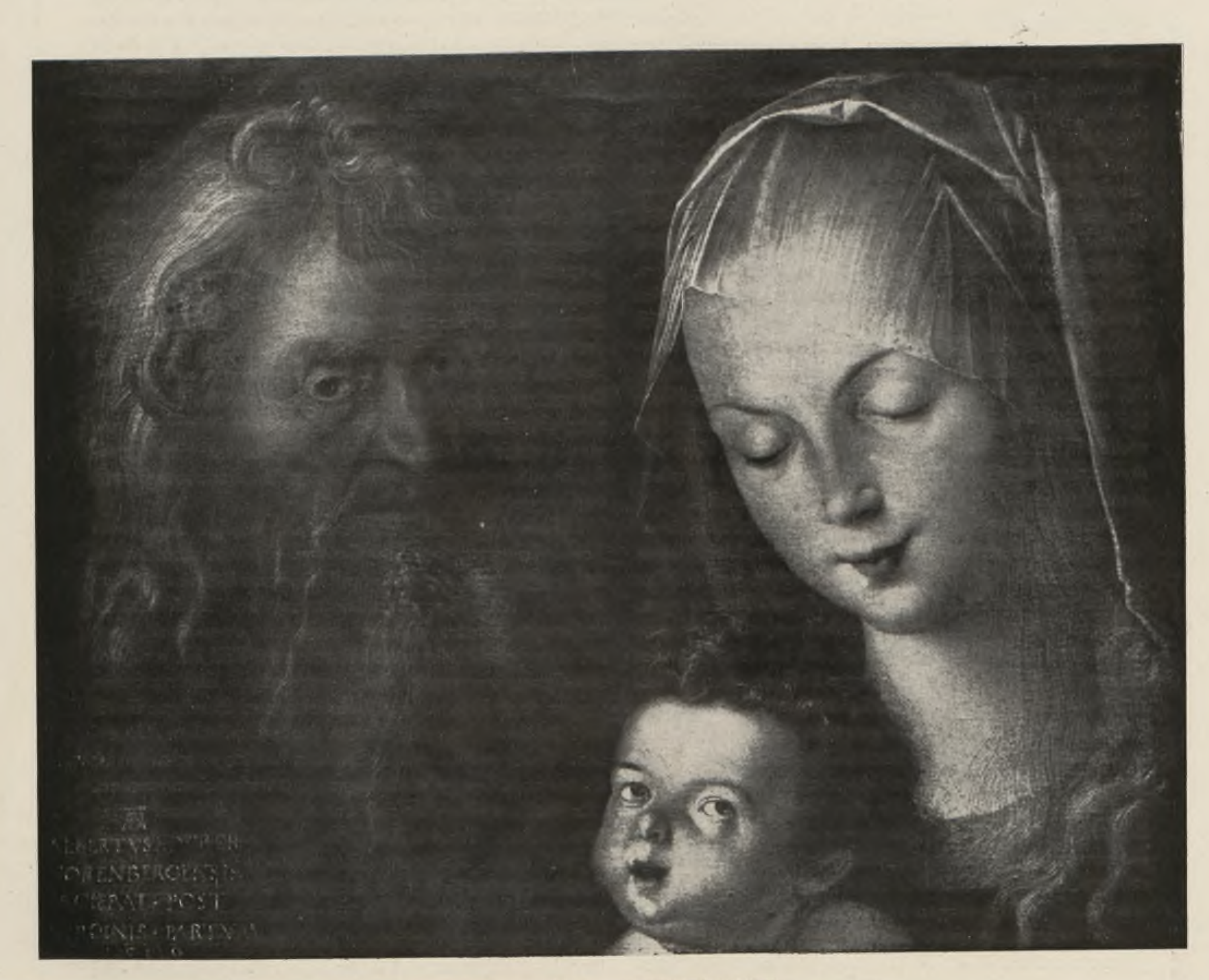
Auf dunkelm Grunde dicht beieinander die Köpfe Marias, des Christkindes und Josephs, scheinbar kunstlos zusammengerückt. Das mit Feinheit und Schärfe durchgebildete Werk ist durch eine monumentale Inschrift ausgezeichnet, wie sie Dürer seinen wenigen grossen Altarwerken beigegeben hat, nämlich unter dem bekannten Monogramm durch die Worte:

Albertus Dürer
Norenbergensis
Faciebat post
Virginis partum
1509

Als Dürer sich 1520 und 1521 in Antwerpen aufhielt, verkehrte er freundschaftlich mit zwei Portugiesen, und der Gedanke liegt nahe, dass einer von ihnen, Rodrigo Fernandez, der Faktor der portugiesischen Nation, (sein Landsmann hiess Francisco Brandan) das Bild nach Portugal gebracht habe. Ein Hieronymus-Bild, mit dem Datum 1521, das Dürer in Antwerpen gemalt und dem Rodrigo geschenkt hat, was wir aus des Meisters Tagebuche wissen, hat dieser Portugiese gewiss mit in seine Heimat genommen, wo es schliesslich in das Museum von Lissabon gelangt ist. Angeblich stammt unsre „heilige Familie" aus demselben Besitz wie der „Hieronymus".

Der Kunsthandel hatte in den letzten beiden Jahrzehnten ganz wenig Gelegenheit, sich mit Dürer-Bildern zu befassen. Drei Gemälde des Meisters, die sich im englischen Privatbesitze fanden, brachte Bode in das Berliner Museum. Doch das liegt schon längere Zeit zurück. Der Besitzwechsel in jüngerer Zeit hat drei Dürer-Bilder dem amerikanischen Kunstbesitz zugeführt, jene „Anna selbdritt" von 1518, die einst blamabel aus bayerischem Staatsbesitz verschleudert, dann in Odessa versteckt, schliesslich in die Altman-Sammlung zu New York und mit ihr in das Metropolitan Museum gekommen ist, dann eine unbedeutende „Madonna" von 1516, die Friedrich Lippmann in Berlin besessen hat und die jetzt mit P. Morgans reichen Beständen in demselben Museum ausgestellt ist, endlich ein Männerporträt von 1521, das Mrs. Gardner in Boston an sich gebracht hat. Die „Madonna" und das Porträt, das 1902 in der Winter-Ausstellung der Londoner Akademie auftauchte im Besitz eines J. T. Dobie Esq., sind wenigen deutschen Kunstkennern vor Augen gekommen und gelegentlich nach Abbildungen bezweifelt worden. Beide Bilder sind nicht tadellos erhalten, aber, wie ich glaube, echt, das Porträt sogar bedeutend. Die „Anna selbdritt" ist vollkommen erhalten, und, wenn auch übermässig plastisch und etwas erstarrt, ein Monument von hohem Range, dessen Auswanderung aus Deutschland bedauerlich ist. Um so erfreulicher wird die Nachricht wirken, dass der deutsche Privatbesitz, in dem überhaupt kein Gemälde Dürers mehr bekannt war, aus Portugal so unerwartet bereichert worden ist.

M. J. F.



ALBRECHT DÜRER, DIE HEILIGE FAMILIE



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der *Königlichen Akademie der Künste* hat die Zentralstelle für Auslandsdienst eine Ausstellung von Architekturphotographien unter dem Namen „Deutsches Bauwesen im Kriege" veranstaltet. Es werden grössere Staats-, Kommunal- und Privatbauten gezeigt, die kurz vor dem Kriege begonnen oder geplant und während des Krieges ausgeführt worden sind. Es soll durch die Ausstellung auf die wirtschaftliche Kraft Deutschlands hingewiesen werden, die es ermöglicht hat, so viele umfangreiche Bauwerke selbst unter den denkbar schwierigsten äusseren Verhältnissen zu vollenden. Die Ausstellung soll als Wanderausstellung auch ins neutrale Ausland gehen und dort zu unseren Gunsten werben. Die Absicht ist insofern erreicht als der Besucher einen starken Eindruck von der Arbeitsleistung der letzten drei Jahre gewinnt. Über das Künstlerische bei dieser Gelegenheit grundsätzlich zu sprechen wäre nicht am Platz. Die Formen weisen auf die Zeit vor dem Krieg zurück; ob sich formal ein Wandel anbahnt, kann in dieser Ausstellung nicht studiert werden.

Man könnte sich freilich die Veranstaltung noch wirkungsvoller denken. Sie wäre es, wenn jene Bauten gezeigt würden, die während des Krieges und infolge des Krieges entstanden sind, die riesigen Fabrikanlagen, Luftschiffhallen, Kasernen, die Arbeiten in Ostpreussen und so weiter, kurz, jene Bauten, die im Auftrage des Staates in einem bewunderungswürdigen Tempo errichtet worden sind und deren Baukosten viele Millionen betragen. Es wäre lehrreich gewesen, zu erfahren, wie in diesen Fällen die Form geraten ist, und wie umfangreich die Arbeitsleistung ist. Aber es sind wohl Gründe der nationalen Wohlfahrt, die eine Veröffentlichung zur Zeit verbieten. Schade, dass wir den wahrscheinlich monumentalen Anblick dieser Arbeitsleistung entbehren müssen, und dass wir den Neutralen nicht vor allem diese Kriegsarbeit zeigen können!

Es müssen ein paar Worte über Oskar Zwintscher gesagt werden, dem im *Künstlerhaus* eine Gedächtnisausstellung bereitet war, weil dieser Maler eine Gemeinde hinter sich hat und so mehr Einfluss ausübt, als er darf. Nur Prediger pflegen eine Gemeinde um sich zu versammeln; und Zwintscher ist auch etwas wie ein malender Prediger. Er sieht aus — die ausgestellte Büste zeigte es —, wie sich der Deutsche immer noch den Idealisten gerne vorstellt: langes Haar, milde Christusaugen, „Denkerstirn". Als Maler erweist er sich als ein schwächlicher Nachkomme der Deutsch-Römer; aber das klassich Italienische ist bei ihm stark ins Deutsch-Provinzielle, ins Sächsische geraten. Er hat eigensinnige Überzeugungen gehabt, und diese haben aus ihm einen Stilisten ohne Einschränkung gemacht. Sicher hat er seinen „Stil" wie einen sittlichen Vorzug empfunden. Er gehört zu jenen Künstlern, die für besonders phantasievoll gelten, und die nichts doch in so geringem Maasse haben wie Phantasie. Er malt altdeutsch genau durchführte Bildnisse, giebt seinen Mädchen „grosse, träumerische Augen", bringt novellistische Motive und Symbole in seine Landschaften, „vergeistigt" seine Modelle, denkt sich „Stimmungen" aus und tritt anspruchsvoll im Format auf; aber es bleibt eigentlich alles Dekorationsmalerei, es bleibt malermeistermässig kunstgewerblich. Man könnte dem jung Gestorbenen gegenüber von seinen Schwächen schweigen, wenn mit dem Hinweis auf das „deutsche Gemüt", das „deutsche Herz", das in dieser Kunst sein soll, nicht immer wieder gegen die gute Malerei operiert würde. Man verlässt die Ausstellung mit dem Stossseufzer: wollten die Deutschen doch endlich einsehen, wann ein Idealismus klug und wann er dumm ist, wo er echt ist und wo nur eine wohlfeile Selbsttäuschung, hinter der sich Denkfaulheit, Sentimentalität und Mangel an Gestaltungskraft verbergen!

Einen ausgezeichneten Eindruck machte der grosse Ausstellungssaal bei *Paul Cassirer*, in dem viele Bilder des vor kurzem gestorbenen Waldemar Rösler zu sehen waren. Der Gesamteindruck ist bei Kollektivausstellungen immer wichtig. Hier war er so stark, dass die einzelnen Bilder nachher nur zum Teil hielten, was das Ganze versprach. Man hatte einen Eindruck von ungemeiner Frische und Klarheit, von freudiger Kraft und Lebensjubel mit einem melancholischen Unterton. Eben wegen seiner bejahenden Eigenschaften ist Rösler vom Kriege wohl so grausam zerbrochen worden. „Er sank, weil er zu stolz und kräftig blühte!" mag man, einen Penthesilea-Vers von Kleist variierend, sagen. Etwas Blühendes ist wirklich in der Malerei Röslers; jede ehrlich beobachtete Wahrheit der Natur ist formal und koloristisch hinaufgetrieben, bis sie melodisch zu tönen beginnt, alles Naturalistische lebt im farbigen Schimmer des Kosmischen und überall in den Bildern weitet sich der Raum mit einem schönen, phrasenlosen Pathos. Die Arbeiten sind ungleich, aber jeder Strich atmet doch Talent und nichts kann anregender sein als der Anblick dieses lebendigen Ringens mit der Natur unmittelbar auf der Leinwand. Es liegt nicht Anlass vor, die bei vielen Gelegenheiten hier schon gewürdigte Eigenart Röslers nochmals zu zergliedern; es möge genügen auf die schönsten Bilder der Ausstellung hinzuweisen. Nr. 22. „Ein Landweg zwischen Akaziengebüsch im Mai." Nr. 16. „Ein Feld mit vereinzeltem Gebüsch." Nr. 6. „Der Maitag", ein



GIOVANNI BELLINI, MADONNA
SAMMLUNG OSKAR MOLL, WIEN

Frühbild grossen Formats, womit Rösler sich in der Sezession einst in Berlin eingeführt hat. Nr. 32. „Eisenbahndamm bei Gross-Lichterfelde", eine koloristisch stark erhöhte Herbststimmung. Nr. 47. „Eine Akazienlandschaft mit dunkler Frauenfigur." Nr. 18. Das bekannte schöne „Selbstbildnis am Fenster". Nr. 23. „Landschaft mit Eisenbahndamm, Akaziengebüsch und zwei Kinderfiguren", ein edel rhythmisiertes und zu Ende geführtes Bild. Nr. 5 und 10. Zwei bisher unbekannte, interessante Frühbilder. Nr. 24. Eine aus blauen und gelben Tönen entwickelte „Landschaft aus Lichterfelde". Nr. 30. Eine trotz der impressionistischen Pastosität fast altmeisterlich anmutende „Strasse in Lichterfelde", und Nr. 20. Ein Sandweg zwischen Akazien, mit einem braunen Haus im Hintergrund.

K. Sch.

☸

Ausstellung von Franz Heckendorf im *graphischen Kabinett* von Neumann, Berliner Sezession.

Die neue Kunst vermag sich durch ihre Leistungen auf dem Gebiete der Graphik am leichtesten Freunde zu erwerben. Das liegt an ihrem Charakter, diesem dem Deutschen, dem Germanen angeborenen Schwarz-Weiss-Charakter. Van Goghs Zeichnungen, Munchs Lithographien, Noldes Radierungen wurden und werden auch von Leuten „verstanden", denen einstweilen der Zugang zu den Gemälden dieser Künstler noch verschlossen ist.

Wenn nun eines der malerisch begabtesten Talente der neuen Richtung, der junge Franz Heckendorf, eine Kollektivausstellung graphischer Arbeiten zeigt und damit wieder einen Erfolg erringt, der künstlerisch haften bleibt, so hat diese Vorführung typische Bedeutung.

Um drei Gemälde gruppieren sich eine Reihe von Pastellen, Zeichnungen und Lithographien, mit Motiven aus dem Orient, vor Saloniki, wo der Künstler als Soldat stand, voll von jugendlicher Levantiner-Romantik. Sein Talent ist leicht beschwingt und sehr biegsam, eindrucksfähig wie etwa das von Hans Meid. Er sieht diese Landschaften in einer persönlichen, selbständigen Weise, mit dem starken Sinn für das räumlich Bewegte, für das viele Hin und Her, aber einheitlich bezwungen. Seine Romantik ist nicht schwächlich und seine Pastelle von Balkanhäfen sind energischer auf das Struktive der Erscheinung hin gearbeitet, als etwa die von Signac (der eine sentimentale, ästhetenhafte Liebe zu diesen Dingen trägt, so wie in der Lyrik Henri de Régnier). Auch die Schwarz-Weiss-Blätter wirken sehr farbig und reich in den Tönen, technisch erstaunlich und bisweilen sogar bedenklich geschickt. Aber im Figürlichen, besonders in den Brustbildern von Türkinnen, lebt ein sehr feines Gefühl für die Durcharbeitung und die Beseelung von Form und Ausdruck, und wer das einmal hat, kann der drohenden Gefahr einer Veräusserlichung entgehen, vorausgesetzt, dass er dies für wertvoller hält als die blendende, überraschende Wirkung. Heckendorf, der in seinen Gemälden manchmal etwas über seine Verhältnisse lebt, scheint an dem Punkte angelangt, wo er sich für das eine und gegen das andre wird entscheiden müssen.

E. Waldmann.

☸



TINTORETTO? CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN
SAMMLUNG OSKAR MOLL, WIEN

DÜSSELDORF

In der ***Städtischen Kunsthalle*** wurde eine Nachlassausstellung des Landschaftsmalers Eugen Dücker eröffnet, der am 6. Dezember 1916 gestorben ist. Dücker, der 1841 auf der Insel Ösel geboren war, nahm 1864 seinen Aufenthalt in Düsseldorf und wurde 1874 der Nachfolger Oswald Achenbachs als Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie. Dücker war auch Mitglied der Akademien von Sankt Petersburg, Berlin und Stockholm und dies ist kennzeichnend für seine Begabung. Er war der vollendete Typus eines Akademielehrers. Dücker nahm die ihm von seiner Zeit gebotene Kunstweise auf und arbeitete in jenem gemässigten Impressionismus, welcher die deutsche Kunst in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts mit einer Unzahl von Bildern beschenkte, bei denen gediegenes, zeichnerisches Können und mangelndes malerisches Genie eine gleichgültige Mittelmässigkeit hervorbringen. Auch bei Betrachtung des Dückerschen Lebenswerkes drängt sich der Zwiespalt des Sehens auf, der darin liegt, dass zugleich im Sinne des Impressionismus die Einheit erfasst und auch den Einzelheiten genügegethan werden soll.

Wenn der Mangel an Persönlichkeitswerten dem Werke Dückers den Stempel der Mittelmässigkeit aufdrückt, so machte ihn sein handwerkliches Können zu einem vortrefflichen Lehrer. Das Muster eines vornehmen Akademieprofessors, frei von allem Vorurteil, vermittelte er seinen Schülern das Erlernbare der Kunst.

Einer von diesen Schülern, Fritz Westendorp, hat in einem Nebensaale eine Anzahl von Bildern vereinigt, welche die Schulung Dückers erkennen lassen, darüber hinaus aber Werte enthalten, die sie über die Arbeiten seines Lehrers erheben. Westendorps Kunst hat jene Qualität der Farbe, die so selten bei deutschen Malern zu finden ist. Einige der kleinen Studien aus der Gegend vor Heyst und Knocke erinnern in ihrer wundervollen Tonigkeit an die Werke der grossen Franzosen. Weniger glücklich erscheint er in Landschaften und Architekturstücken grösseren Formats, die zu gefällig in der Farbe und etwas zu absichtsvoll auf Motiv herausgeschnitten sind. Dagegen zeigen in jüngster Zeit entstandene Blumenstücke und Stilleben einen Wohllaut der Farbe, der an die besten Werke Schuchs gemahnt.

Hermann Burg.

❀



VAN DYCK, HERO UND LEANDER
SAMMLUNG JULIUS UNGER, CANNSTATT



UNBEKANNTER MEISTER, MÄNNERBILDNIS
SAMMLUNG OSKAR MOLL, WIEN



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung der Sammlung Oskar Moll, am 20. März 1917, im Auktionshaus der Sezession, Kurfürstendam 208.

Der Wiener Maler und Kunstkenner Oskar Moll will seine aus etwa vierzig Gemälden bestehende Sammlung alter Meister zur Versteigerung bringen. Er ist in Kunstkreisen als leidenschaftlicher Freund altitalienischer Malerei bekannt, als ein Sammler von feinem Geschmack und entschlossenem Vorgehen, und wenn im allgemeinen bei Auktionskatalogen die Skepsis gegenüber den Zuschreibungen an berühmte Namen garnicht weit genug getrieben werden kann, bei der Sammlung Moll weiss man, dass ein vorsichtiger Kenner die Bilder getauft hat und dass, wenn Moll sagt „Giorgione", man sich mit der Frage Giorgione von neuem auseinanderzusetzen hat, dass diese Namensnennung kein Versuchsballon ist, sondern das Resultat langer und allseitig prüfender Kritik.

Der Giorgione, ein Brustbild eines Geharnischten im Mantel, zeigt die Kunst des rätselhaften Meisters von der Seite, an die man denkt, wenn man an Giorgione denkt, träumerisch und süss im Gefühl und Ausdruck, zart und fest in der zeichnerischen und malerischen Form. Vielleicht ein Zuwachs zu dem kleinen und immer umstrittenen Oeuvre des Künstlers.

Die Venezianer stehen an erster Stelle in der Sammlung Moll. Ein unzweifelhaft echtes Madonnenbild von Giovanni Bellini, vielleicht der Zeit des Frari-Altars, sicher aber wohl dem Jahrzehnt zwischen 1480 und 1490 angehörend, dürfte eines der umworbensten Bilder der Auktion werden, besonders auch, da es durch eine sehr gute, von Retouchen freie Erhaltung ausgezeichnet ist. Daneben steht, kaum geringer, eine schöne, reiche Madonna von Bartolommeo Montagna, und dann kommt, schon aus dem sechzehnten Jahrhundert eine „Beschneidung Christi von Buonconsiglio". So steigert sich die Sammlung bis zu Tintoretto. Drei Werke gehen unter seinem Namen, eine figurenreiche Kreuztragung, ein repräsentatives Männerbildnis und ein „Christus und die Samariterin am Brunnen". Für dieses letzte Werk schlug der Besitzer den Namen Veroneses vor, doch steht das Werk dem Tintoretto so nahe, dass man es ihm ohne Leichtfertigkeit wohl zuweisen darf. Tiepolo, Piazetta Longhi und Zuccarelli vertreten die venezianische Nachblüte. — Ein früher Correggio, eine Pietà führt nach Oberitalien. Die Mailänder Schule ist in einem Brustbild Boltraffios, vornehmlich aber in einem seltsam reizvollen Madonnenbilde des „Meisters der Palla Sforzeska", um etwa 1490, vertreten, das aber nichts mit Ambrogio de Predis zu thun hat.

Ob das Männerbildnis, das wir ausser dem Tintoretto und dem Bellini abbilden, vielleicht mit Moroni in Beziehung steht? Ob mit Süditalien oder gar mit Frankreich? Einstweilen wissen wir es nicht, wir wissen nur, dass es sich um ein schönes Werk eines bedeutenden Künstlers handelt, und das ist ja für den wahren Kunstfreund und Sammler auch genug.

Die Primitiven des vierzehnten und noch des fünfzehnten Jahrhunderts lernt man in einigen sehr dekorativen Werken kennen: eine sienesich anmutende Madonna, die unter dem Namen des Umbrers Alegretto Nuzi, des Lehrers von Gentile du Fabriano, geht; eine Madonna des Rossello di Jacopo Franchi; eine ähnliche, namenlose Madonna; ein Papstbild, das ganz von ferne noch an Giottos Ideal gemahnt; eine Predella von Taddeo Gaddi, dem Giottoschüler; und endlich, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, ein etwas provinziell aussehendes, derbes, aber dekorativ sehr geschicktes Madonnenbild von dem Florentiner Neri de Bicci.

Das sind zum Teil sehr grosse Namen. Aber sie sind gut belegt, und da eine solche Sammlung italienischer Bilder in Deutschland seit langer Zeit nicht zu sehen war, giebt es viel zu lernen, und manche Überraschung und Aufklärung steht auch für den Kunstmarkt bevor.

❁

Am 21. März wird noch eine andre Sammlung alter Bilder an der gleichen Stelle versteigert, die Sammlung Julius Unger aus Cannstatt. Wir bilden einen ungewöhnlichen van Dyck ab, „Hero und Leander", der von 1730—1830 in Kassel in der Galerie war, von wo er in die Filialgalerie in Hanau und von da in den jetzigen Privatbesitz kam.

Künstlerisch am wertvollsten ist der grosse Rubens, „Opferung Isaaks", ein oft abgebildetes Werk, gleich nach der italienischen Reise, also wohl 1610 entstanden.

❁

Versteigerung moderner Gemälde aus dem Nachlass A. W. von Heymel und aus der Sammlung Pickenpack. Am 8. März. Gebäude der Sezession, bei Paul Cassirer & H. Helbing.

In dieser Versteigerung kommen unter vielem andren einige interessante moderne Bilder unter den Hammer; wir erwähnen besonders Thoma, Trübner, Liebermann, Slevogt, Corinth, Keller, vor allem aber Hans von Marées, van Gogh, Renoir, Gauguin, Henri Edmond Cross. E. W.

❁



SCHLOSS RAESFELD. ERBAUT 1642—1650
AUS „ALT-WESTFALEN", VERLAG JULIUS HOFFMANN, STUTTGART

NEUE BÜCHER

VON DEUTSCHER BAUKUNST

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Nicht erst seit dem Ausbruch dieses Krieges ist ein wachsendes Interesse der Nation an den Werten ihrer Kunst bemerkbar. Schon seit mehreren Jahren beginnt die deutsche Kunst, ihre Wesensart und das Problem ihrer Ausdrucksform, die Gemüter zu beschäftigen. Den Anlass dazu hat zweifellos die künstlerische Produktion der Gegenwart gegeben. Was die Baukunst unserer Zeit betrifft, so ist in diesen Blättern wiederholt schon darauf hingewiesen worden, dass sie, nach den Werken ihrer besten Talente zu urteilen, vor einem Bruch mit der bisher als höchste Weisheit verehrten Tradition der italienischen Renaissance zu stehen scheint und dass sie einer Erneuerung des germanisch-gotischen Formideals zustrebt. Um Missverständnissen vorzubeugen, so sei ausdrücklich betont, dass es sich bei dieser Erneuerung nicht um eine Wiederaufnahme gotischer Schmuck- und Architekturformen, sondern um eine Belebung jenes schöpferischen Kunsttriebes handelt, wie er in der gotischen Kunst in dem lebendigen Streben nach Ausdruck und Charakteristik erkennbar ist. Diese Richtung der modernen Kunst giebt der erneuten Beschäftigung mit den Werken deutscher Kunst eine besondere Tendenz. Dass das Interesse an deutscher Kunst infolge des Krieges und der durch ihn unmittelbar veranlassten Betonung des Nationalbewusstseins noch gewachsen ist, bedarf kaum der Hervorhebung. Und es wird zweifellos auch nach dem Kriege, wo das Ausland nur in beschränktem Umfang zugänglich sein wird, in unver-

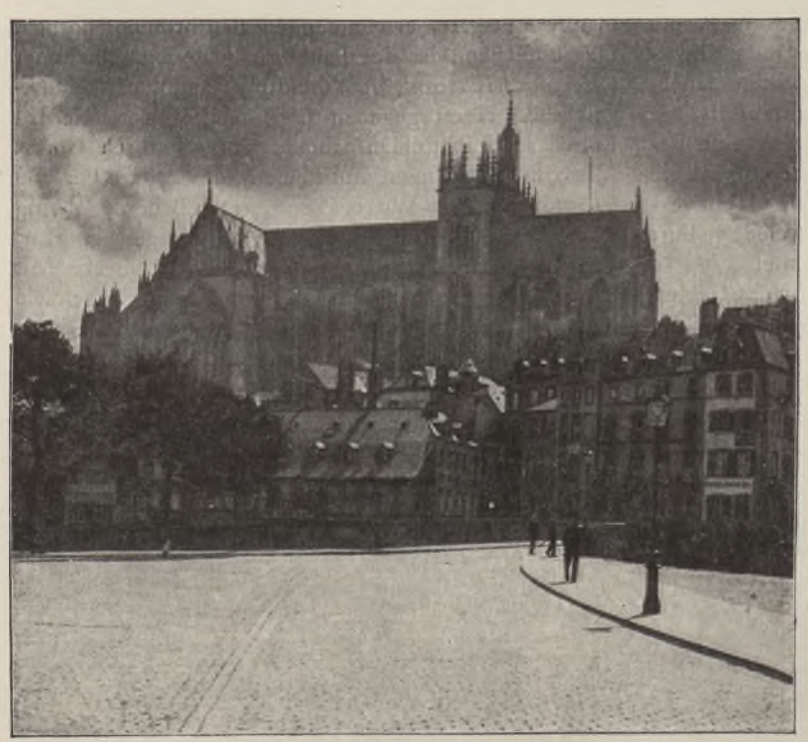
mindertem Masse fortbestehen. Bedeutet die Parole „Deutsche Kunst, deutsche Form!", die jetzt allenthalben ausgegeben wird, mehr als eine flüchtige Äusserung rasch verrauschenden Hurrapatriotismus, ist sie ernst gemeint und darf man in ihr wirklich eine Bestätigung moderner Kunstinstinkte annehmen, so soll sie uns willkommen sein. Dann würden wir sie als ein verheissungsvolles Zeichen einer künftigen Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes freudig begrüssen.

Mit dieser einleitenden Betrachtung ist das Gebiet, dem sich das publizistische Interesse neuerdings mit einer fast einseitig zu nennenden Vorliebe zugewendet hat, schon umschrieben. Wir befinden uns auf dem Wege zur publizistischen Entdeckung des unbekannten Deutschland. In grossangelegten Abbildungswerken wird der reiche Besitz an Denkmälern bürgerlicher und monumentaler Baukunst einem weiten Kreise von Kunstfreunden zugänglich gemacht. Der Stoff wird monographisch nach Provinzen und Städten geordnet. Der Zweck dieser Publikationen ist nicht baugeschichtliche Forschung und Erweiterung der historischen Kenntnisse, sondern lediglich der, die Anschauung zu bereichern. Darum spielt auch der Textteil in diesen Werken eine nur untergeordnete Rolle; er giebt, auf mehrere Seiten der Einleitung beschränkt, in der Regel nur die notwendigsten Daten. Die Thätigkeit der Herausgeber ist hauptsächlich redaktioneller Art, sie erschöpft sich in der Sammlung, Auswahl und Anordnung des Bilderstoffes. Nicht geringen Anteil an dem Zustandekommen des Ganzen hat der Verleger; seiner Obhut ist der bei Abbildungswerken nicht gering zu schätzende technische Teil, vor allem die Überwachung der Reproduktionen, anvertraut. Es liegt, wie man sieht, im Wesen dieser Publikationen, dass sie vom Autor ein starkes Zurückdrängen seiner Persönlichkeit und eine entsagungsvolle Thätigkeit als unpersönlicher, aber verantwortlicher Redakteur, vom Verleger dagegen mancherlei Risiko und ebensoviel buchtechnisches als buchhändlerisches Verständnis fordern.

Was bisher an Publikationen dieser Art vorliegt, verdient uneingeschränkte Anerkennung. An diesem Lobe, das sei ganz allgemein im voraus betont, sind Herausgeber wie Verleger in gleicher Weise beteiligt. Eröffnet wird die Reihe durch zwei neue Bände der rühmlichst bekannten, im Verlage von Julius Hoffmann, Stuttgart, erscheinenden Bauformenbibliothek. Der eine Band ist der Baukunst Schlesiens gewidmet („Alt-Schlesien", Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe. Herausgegeben und geleitet von Richard Konwiarz, Lichtbildaufnahmen von Heinrich Goetz. Mit 478 Abbildungen und Plänen), der andere der von Westfalen („Alt-Westfalen". Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance von Engelbert Frhr. von Kerckerinck zur Borg und Richard Klapheck. Mit 410 Abbildungen). Beide Bände sind buchtechnisch wie inhaltlich mustergültig. Der Band Schlesien giebt einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der schlesischen Architektur vom frühen Mittelalter bis in die Zeit des späten Klassizismus, der hier durch den jungen Langhans, den Erbauer des Brandenburger Tores in



NEUMARKT, GLOCKENTURM UND CHOR DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE
AUS „ALT-SCHLESIEN" VERLAG JULIUS HOFFMANN, STUTTGART

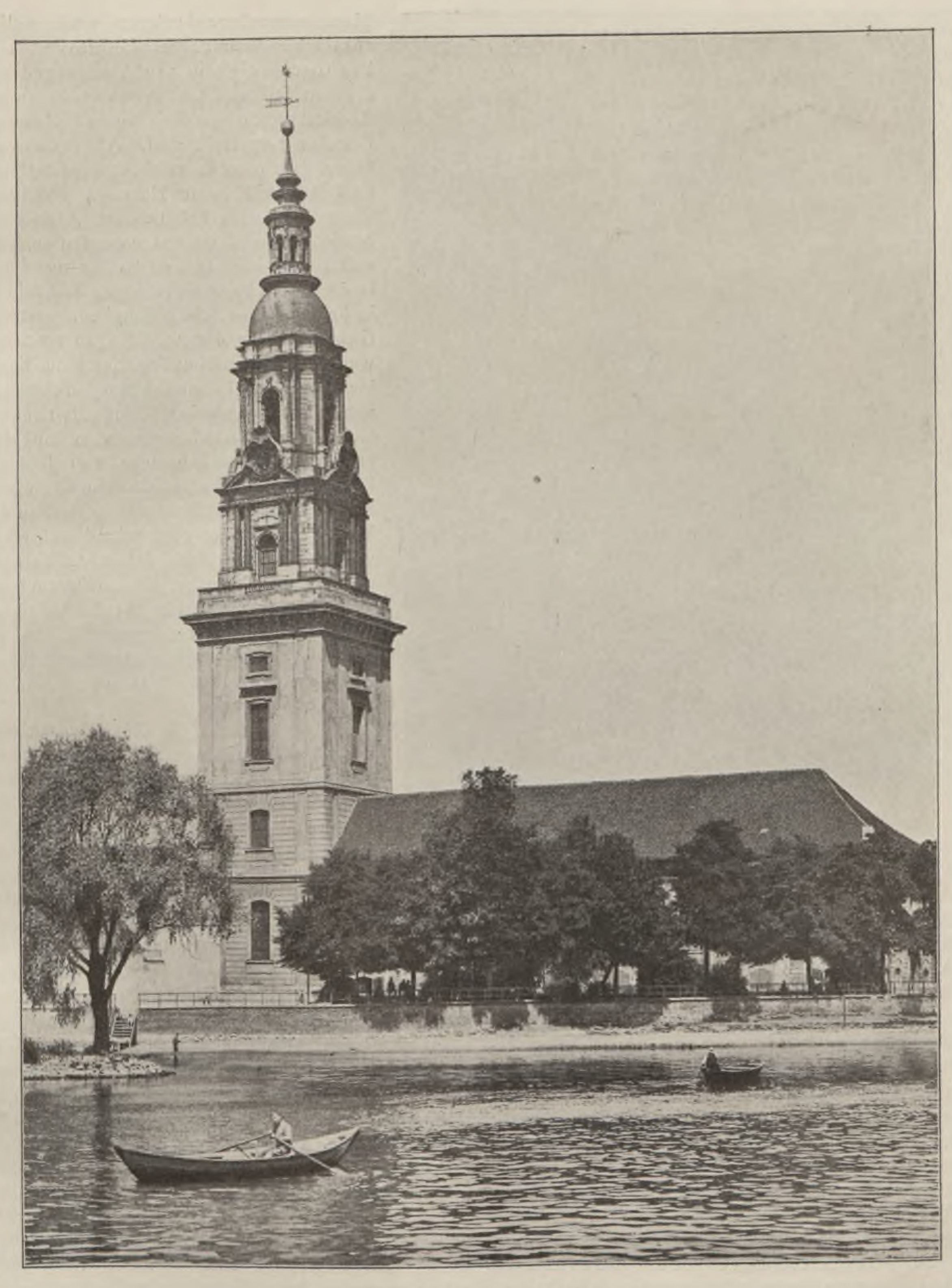


METZ, BLICK NACH DER KATHEDRALE
AUS „VOLKSTÜMLICHE KUNST AUS ELSASS-LOTHRINGEN" VERLAG PAUL NEFF, ESSLINGEN

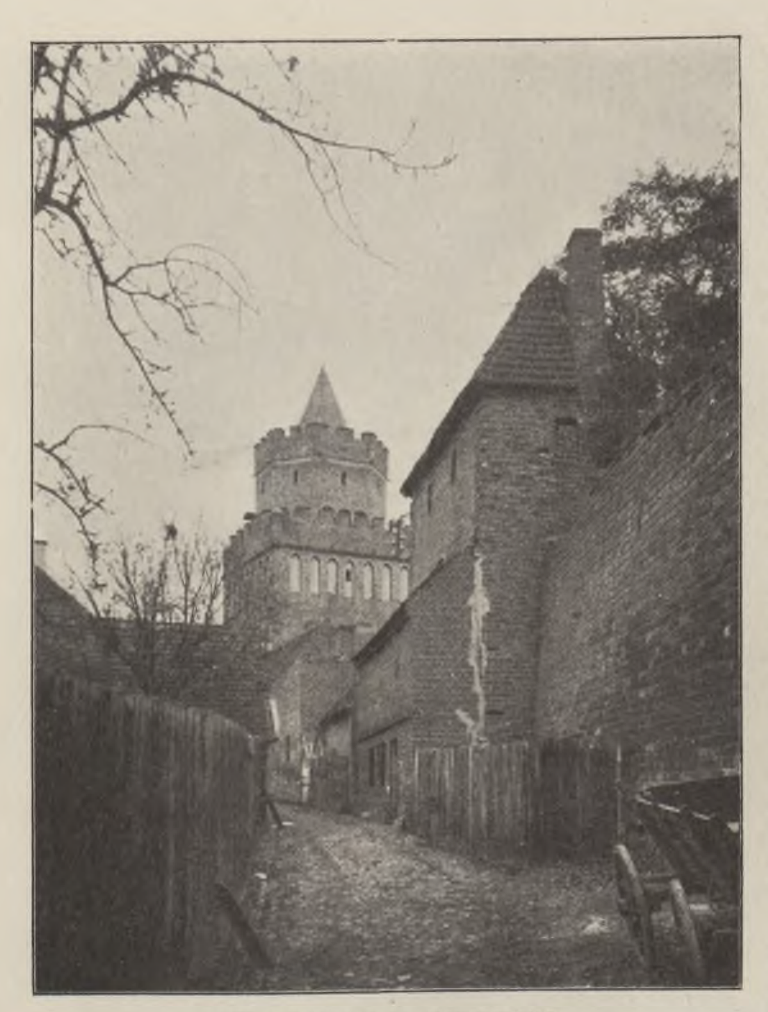
einleitende Text stellt seinem Fleiss, seiner Gewissenhaftigkeit und seinem kritischen Verständnis das beste Zeugnis aus.

In engeren Grenzen, nicht sowohl dem Umfang, als dem Gegenstand nach, ist der Band „Alt-Westfalen" gehalten. Die Darstellung beschränkt sich auf die Zeit seit der Renaissance und verfolgt die Bauentwicklung lediglich auf dem Gebiete des Wohnhausbaues, der in dieser Provinz eine besonders bemerkenswerte und eigenartige Ausbildung erfahren hat. Der grosse Reichtum der vorhandenen Haustypen wird zunächst im Umkreis städtischer Entwicklung nachgewiesen und an der Verschiedenartigkeit der vorhandenen Städtebilder aufgezeigt. Die charakteristischen Leistungen westfälischer Wohnbaukunst aber liegen abseits der städtischen Siedlungen, einsam und verstreut im Lande. Es sind die Landsitze des Adels und die fürstlichen Schlösser, die in der Anlage den mittelalterlichen Wasserburgen folgend, meist auf künstlichen Inseln errichtet und von doppelten und dreifachen Wassergräben umzogen, eine wechselvolle Folge prächtiger Architekturbilder darbieten. Deutlich zeigt sich auch an diesen Bauten, wie unter fremdem Einfluss die Formanschauung sich wandelt, wie die malerische Unregelmässigkeit der mittelalterlichen Anlage sich zur geradlinigen, symmetrischen Planung des Barocks entwickelt; deutlich und mit geradezu mahnender Eindringlichkeit aber zeigen die Resultate dieser Entwicklung auch, wie jeder Gewinn an Klarheit und Regelmässigkeit der Plananlage auf der anderen Seite einen Verlust an Ausdruckskraft in der Gesamterscheinung bedeutet. Der wuchtige Ernst der mittelalterlichen Wasserburgen wird in den gefällig glatten Herrenhäusern des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr erreicht. Mit einer stattlichen Anzahl von Abbildungen wird die umfangreiche Thätigkeit der westfälischen Barockmeister, der Schlaun, Pictorius usw. illustriert und ihr Einfluss auf die städtisch-bürgerliche Wohnbaukunst aufgezeigt. Eine wertvolle Ergänzung, ohne die das Gesamtbild unvollständig wäre, bilden die Innenansichten der sonst schwer zugänglichen, meist noch bewohnten Schlösser, die Bilder von Treppenhäusern, Festsälen, Galerien usw. und die schönen Aufnahmen aus den meist sehr umfangreichen Park- und Gartenanlagen. Hier offenbart sich ein Reichtum an Lebenskultur, der mit den gleichzeitigen Verhältnissen in Frankreich jeden Vergleich aufnimmt. In solchem Sinne vermag auch dieses Werk mit dem Genuss, den die Anschauung vermittelt, mancherlei nachdenkliche

Berlin, einen interessanten Vertreter hat. Das Bild der schlesischen Stadt lässt die Baukultur Schlesiens als eine Mischkultur erkennen, entsprechend dem Charakter des Landes als einer vielumstrittenen und dadurch vielfach fremden Einflüssen ausgesetzten Grenzprovinz. Auf diese fremde Einflüsse ist zum Beispiel das in Deutschland sonst seltene, vermutlich aus dem Süden stammende Motiv des Laubengangs zurückzuführen, das sich in schlesischen Städten, an den Häusern der Hauptstrasse und des Marktes oder Rings häufig findet. Eine eigene, sehr charakteristische Schöpfung des Landes sind die Holzkirchen, die mit ihren eindrucksvollen Umrisslinien dem Bild der oberschlesischen Landschaft vielfach eine besondere Note geben. Für die Freiheit und Selbständigkeit, mit der in Schlesien die Lehre der italienischen Renaissancekunst erfasst und verarbeitet wurde, können die eigenartigen Schlossbauten der Piastenherzöge (Brieg, Öls) und zahlreiche Rathausbauten aus dieser Epoche als Zeugen dienen. Der Barockstil wird in Schlesien vor allem durch die umfangreichen Kirchen- und Kollegiatbauten der Jesuiten eingebürgert. Später machen sich, namentlich im Privatbau, auch Wiener Einflüsse geltend. Einen lehrreichen Einblick in die Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues, an der Schlesien mit der Ausbildung der Emporenkirche (Schweidnitz, Jauer, Glogau) lebhaften Anteil genommen hat, gewährt eine besondere Bilderreihe, deren geschickte Zusammenstellung der Sach- und Materialkenntnis des Herausgebers alle Ehre macht. Auch der



POTSDAM, DIE HEILIGEGEISTKIRCHE
AUS „ZIELER, POTSDAM“, VERLAG WEISE & CO., BERLIN



KÖNIGSBERG I. D. M. MAUERSTRASSE
AUS „SIEDLER, MÄRKISCHER STÄDTEBAU IM MITTELALTER",
VERLAG JULIUS SPRINGER, BERLIN

Belehrung und Anregung zu geben. Über alle baugeschichtlich wichtigen Daten giebt die von Klaphek verfasste Einleitung zuverlässige Auskunft.

Als ein rühmenswerter Vorzug der beiden genannten Bände ist die Beigabe zahlreicher Pläne und Grundrisse zu nennen. Sie sind, wo es sich um eine lediglich auf zweidimensionale Wirkung beschränkte Wiedergabe von Werken der Raumkunst handelt, zur Klärung elementarer Grundbegriffe nicht zu entbehren. Man vermisst sie doppelt, wo infolge der bei diesem Abbildungswerke üblichen Textbeschränkung das die Situation erläuternde Wort fehlt. Dieser Einwand gilt für zwei, im übrigen vortreffliche Bände, die, im Verlag von Paul Neff, Esslingen a. N., erschienen, eine Folge gleichartiger Publikationen einleiten. Der eine Band führt den Titel „Volkstümliche Kunst aus Elsass-Lothringen" und ist mit Unterstützung des kaiserlichen Denkmal-Archivs in Strassburg i. E. herausgegeben von Professor Karl Staatsmann. Er enthält 500 Abbildungen. Der andere Band führt die „Malerische Monumentalarchitektur und volkstümliche Kunst aus Hannover und Braunschweig" in 339 Abbildungen vor, die zum Teil nach Aufnahmen des bekannten Architekturphotographen Konrad Klemm in Dresden hergestellt sind. Als verantwortlicher Herausgeber zeichnet der Architekt Karl Robert Ross in Hannover. Während dieser Band sich lediglich auf Architektur beschränkt, wird im erstgenannten auch die volkstümliche Plastik und das Kunsthandwerk in die Darstellung einbezogen. Das Bild ist in beiden Fällen, obwohl auf eine systematische Ordnung der Abbildungen verzichtet wurde, ein überraschend reiches. Beide Bände bieten in vorzüglichen Abbildungen eine Fülle von Anschauungsmaterial, das aufs neue beweist, welcher Reichtum an alter Baukultur in Deutschland vorhanden ist. Gerade in den Erzeugnissen volkstümlicher Kunst, die in beiden Bänden mit Bewusstsein stark in den Vordergrund gerückt ist, tritt die charakteristische Eigenart des deutschen Formenwillens deutlich zutage. Und in diesem Sinne dürfen auch diese beiden Bände, indem sie die Erkenntnis solcher Eigenart fördern helfen, als ein beachtenswerter Beitrag zum Aufbau einer neuen deutschen Architektur gelten.

Es sei gestattet, in diesem zusammenfassenden Bericht kurz auch eine Veröffentlichung zu erwähnen, die zwar nicht eigentlich mehr zu den Neuerscheinungen zu zählen ist, die aber gerade in diesen Tagen wieder besonders aktuell geworden ist und schon ihres Gegenstandes wegen besondere Beachtung verdient. Es handelt sich um das vor einigen Jahren bei Ernst Wasmuth, Berlin, erschienene Werk „Bauernhäuser und Holzkirchen in Ostpreussen", das von dem Provinzialkonservator der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen, Professor Richard Dethlefsen, bearbeitet ist. Die wenig bekannte, überraschend vielgestaltige und höchst anziehende Volkskunst dieser bisher stets etwas stiefmütterlich behandelten Provinz findet in dem Buche eine anschauliche Darstellung, die durch zahlreiche Bildbeigaben, Zeichnungen und massstäbliche Aufnahmen wirksam unterstützt wird. Ostpreussen war und ist noch heute reich an Wäldern und damit an Bauholz. Hier herrscht daher, und namentlich auf dem Lande, der Block- und Fachwerkbau. Die einfache Technik dieser Bauweise ist in jahrelanger Übung von geschickten Handwerkern zu hoher Blüte gebracht worden, deren eigenartige und ausdrucksvolle Schönheit an den Bauernhäusern in reizvollen Laubengängen und Giebelbildungen, an den Kirchen, namentlich in den oft phantastischen Silhouetten der Turmhauben



LÜNEBURG. ALTER KRAN UND KAUFHAUS
AUS „MALERISCHE MONUMENTALARCHITEKTUR UND VOLKSTÜMLICHE KUNST AUS HANNOVER UND BRAUNSCHWEIG", VERLAG PAUL NEFF, ESSLINGEN A. N.

erkennbar wird. Auch in den fast slawisch wilden Formen des Gräberschmucks, der Holzkreuze und geschnitzten Grabpfosten, nicht minder in den verschiedenen Typen der Möbel und Gebrauchsgeräte sind die ursprünglichen Wirkungen einer echten Volkskunst zu spüren. Das Buch verdient, schon weil es die Aufmerksamkeit auf ein bisher wenig beachtetes Kunstgebiet lenkt, die Beachtung der Kunstfreunde; um so mehr, als der Bestand der Denkmäler durch die von den Russen hervorgerufenen Kriegsschäden eine starke Einbusse erlitten hat. Aus diesem Grunde wird es beim Wiederaufbau Ostpreussens zweifellos auch unmittelbar praktisch wirken und mancherlei nützliche Anregung geben können. — Von demselben Verfasser ist, nachdem dieser Bericht schon abgeschlossen war, im Verlage von R. Piper & Co., München, unter dem Titel „Das schöne Ostpreussen" eine kleine mit schönen, meist ganzseitigen Bildern ausgestattete Schrift erschienen, in der neben der heimlichen auch die monumentale Baukunst, namentlich die prachtvollen Schöpfungen der Ordensarchitektur gewürdigt werden.

Als ein Musterbeispiel jener neuen Gattung von Publikationen, die man als photographische Monographien bezeichnen könnte, darf der von dem Berliner Architekten Otto Zieler herausgegebene Band „Potsdam, ein Stadtbild des achtzehnten Jahrhunderts" gelten (Berlin, im Verlage von Weise & Co.). Hier ist die Aufgabe, die sich diese neuartigen Monographien gestellt haben, durch unmittelbare Anschauung das Wesen und Werden der architektonischen Form zu erläutern, einwandfrei gelöst. Der Band wird eingeleitet durch einen übersichtlich gezeichneten Stadtplan, auf dem die einzelnen Abschnitte der Stadtentwicklung deutlich kenntlich gemacht sind. Ein in grösserem Massstab gehaltener Ausschnitt erläutert dann das Prinzip der Blockbildung, während eine Tafel mit Strassenquerschnitten über die für die räumliche Wirkung entscheidenden Fragen orientiert, die das Verhältnis von Strassenbreite zur Haushöhe und die Art der Bepflanzung betreffen. Die stadtüblichen, als Typen anzusprechenden Hausformen sind weiterhin durch Grundriss- und Aufrisszeichnungen eingehend erläutert. Für das Verständnis der nunmehr folgenden, den Kern des Buches bildenden Stadt- und Strassenbilder (die übrigens in der Wahl des Standpunkts und Ausschnitts den Beistand, den der Architekt dem Photographen leistete, in wohltätiger Weise erkennen lassen), bedarf es jetzt nur noch weniger ergänzender Worte. Zieler weiss sie zu finden und zu gebrauchen. So stellt sein Werk eine sinnfällige, durch die Darstellung unmittelbar wirksame Charak-



HAMBACH IM ODENWALD, MÜHLE
AUS „REBENSBURG, DAS DEUTSCHE DORF", VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

halt und der Anlage nach verwandte Arbeit von A. Holtmeyer über „Alt-Cassel" (bei N. G. Elwert, Marburg 1913). In seiner Altstadt besitzt Cassel noch ein bedeutendes Beispiel für jene in langsamem Wachstum entstandene Stadtform, in deren bunter Vielgestaltigkeit sich das Wirken vieler und oft entgegengesetzt gerichteter Kräfte offenbart, während die Neustadt in ihrem einheitlichen Planorganismus die gestaltende Macht eines beherrschenden Einzelwillens an besonders glücklichen Lösungen bekundet. Aus beiden Gebieten, die in nachbarlichem Nebeneinander zwei entgegengesetzte Prinzipien stadtbaukünstlerischer Formengebung einschliessen, bringt das vorliegende Heft gutgewählte Proben, die für die Erkenntnis jener Gegensätze nicht minder wie für die Ziele des jeweils herrschenden Prinzips charakteristisch sind. Der Herausgeber hat dabei auf die bekannten Beispiele der Monumentalarchitektur verzichtet und vorzugsweise einfachere Lösungen gewählt, die „auch heute noch für die Aufgaben des Alltags vorbildlich sein könnten". Das Verständnis der Situation ist durch mehrfach beigegebene Pläne und Grundrisse erleichtert.

Der Bauentwicklung der märkischen Städte widmet Dr.-Ing. Ed. Jobst Siedler eine eingehende, auf gewissenhafter Durchforschung des geschichtlichen Quellenmaterials beruhende Untersuchung („Märkischer Städtebau im Mittelalter". Verlag Julius Springer, Berlin). Auch dieses Buch ist die Arbeit

teristik der klaren und klugen Baugedanken dar, die den künstlerischen Organismus Potsdams geschaffen haben. Es giebt kaum einen Ort in Deutschland, so hat Alfred Lichtwark einmal geschrieben, wo man durch unmittelbare Anschauung soviel lernt, wie in Potsdam, und viele der hier erfolgreich durchgeführten Baugedanken, so darf man hinzufügen, haben für die Stadtbaukunst der Gegenwart erneute praktische Bedeutung gewonnen. In der Wahl des Gegenstandes nicht minder wie in der Art seiner Behandlung legt also auch dieses beachtenswerte Werk Zeugnis ab von dem Ziel und der Gesinnung, die die schöpferische Arbeit der jungen Architektengeneration von heute leiten. Dem angekündigten zweiten Bande, der die Schlösser und Gärten der preussischen Residenz behandeln soll, wird man danach mit berechtigter Erwartung entgegensehen.

Nicht geringere Anerkennung verdient die dem In-

eines Architekten, und zwar über ein Gebiet seines Faches, das der Gegenwart mit seinen Leistungen in vielen Punkten vorbildlich geworden ist. Wenn Siedler, nach einer kurzen geschichtlichen Einleitung, die Grundelemente mittelalterlicher Stadtbaukunst untersucht, wenn er an der Hand einer umfangreichen Plansammlung das System der Geländeaufteilung darlegt, so zeigt er, dass die wichtigsten Grundforderungen des modernen Stadtbaues im Mittelalter bereits eine restlose Erfüllung gefunden hatten. Überall lässt sich in den Plänen mittelalterlicher Städte die so wichtige Unterscheidung von Wohn- und Verkehrsstrassen, wie wir sie heute wieder an erster Stelle fordern, verfolgen, und es bestätigt sich, dass die vielgerühmte Mannigfaltigkeit mittelalterlicher Stadt- und Strassenbilder, von der die schönen, in grosser Zahl beigefügten Abbildungen aufs neue Zeugnis ablegen, nicht



HEILSBERG, DIE BISCHOFSBURG
AUS „DETHLEFSEN, DAS SCHÖNE OSTPREUSSEN, VERLAG R. PIPER & CO., MÜNCHEN

zuletzt auch eine – gleichviel ob beabsichtigte oder unbeabsichtigte — Folge der weitgeführten Differenzierung der Strassentypen gewesen ist, jener Typen, die, ihren unterschiedlichen, den jeweiligen Zwecken angepassten Bautenabmessungen nach, deutlich als Verkehrs-, Wohn-, Wirtschaftsstrassen und Quergassen in den Plänen erkennbar sind. Als wichtigstes Ergebnis der Siedlerschen Untersuchungen ist die Beobachtung hervorzuheben, dass das bisher für alle ostelbischen Stadtgründungen angenommene „Kolonialschema" – das von einer Kreis- oder Ellipsenlinie umrandete regelmässige Strassensystem mit quadratischem oder rechteckigem Platz in der Mitte – für die Mark Brandenburg nicht gegolten hat. An seiner Statt werden künftig mehrere Planformen anzunehmen sein, die in ihrer Aufeinanderfolge das Bild einer zusammenhängenden, vom einfachen zum vollkommneren Schema fortschreitenden Entwicklung erkennen lassen. Auf die nähere, durch zahlreiche Planbeispiele belegte Begründung dieser These kann hier nicht näher eingegangen werden. Mit welcher Gründlichkeit der Verfasser zu Werke gegangen ist, zeigt der Anhang, in dem eine städtebauliche Entstehungsgeschichte der märkischen Städte des Mittelalters in alphabetischer Reihenfolge gegeben ist. Die sehr fleissige und liebevoll durchgeführte Arbeit ist als eine Vorstudie zu einer Geschichte des mittelalterlichen Städtebaues in Deutschland zu betrachten, deren Erscheinen man nach dieser vielversprechenden Leistung mit grossen Erwartungen entgegensehen darf.

In populärer Weise behandelt ein ähnliches, doch geographisch weniger eng umgrenztes Thema Gustav Wolf in dem dritten Norddeutschland gewidmeten Bande der bei R. Piper & Co. in München erscheinenden Folge „Die schöne deutsche Stadt". Auch hier spricht ein Architekt, doch nicht in gelehrter Fachsprache, um die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung mitzuteilen, sondern mit einfachen, von warmer Begeisterung für seine Kunst getragenen Worten, um dem Laien die vielfältige, oft verborgene und nicht immer unmittelbar zugängliche Schönheit alter Stadtbilder verständlich zu machen. Der Laie aber darf sich solcher sach- und fachkundige Führung getrost anvertrauen. Der Verfasser versteht es, mit bedächtiger Beredsamkeit und gründlichem, jede Phrase meidendem Ernst ihm die Eigenheiten norddeutschen Ziegel- und Fachwerkbaues zu erläutern, er schildert das Werden des Stadtplanes als ein Ereignis zielbewusster Zweckgestaltung und charakterisiert die mannigfaltigen Lösungen, die sich auf solcher wohldurchdachten Grundlage für die Bildung des Raumes durch Strassen- und Platzrand ergeben. Diese kleine verdienstvolle Arbeit gehört in die Reihe jener Schriften, die mittelbar auf Anregungen Lichtwarks zurückgehen. Damit ist zu seinem Lobe alles gesagt. Es will sehen lehren, die Anschauung erziehen und damit die Freude am Kunstwerk erwecken. Und auch darin folgt er dem von Lichtwark gegebenen Vorbild, dass er die alte Kunst nur als ein Beispiel benutzt, um daran die lebendigen Forderungen der Gegenwart aufzuzeigen und ihrer ersehnten Verwirklichung näher zu bringen.

Die gleiche Aufgabe hat sich Heinrich Rebensburg gestellt in seinem kleinen, im gleichen Verlage erschienenen Buche „Das deutsche Dorf". Der vorliegende Band behandelt Süddeutschland, bezieht aber Oberhessen

und Thüringen, die „fränkischen Stammlande" in diesen geographischen Begriff mit ein. Auf den in grossstädtischer Kultur erzogenen und mit den oft recht fragwürdigen Segnungen dieser Kultur vertrauten Gegenwartsmenschen wirkt dieses liebenswürdige, mit reizenden Bildern geschmückte Buch wie ein glückliches Märchen aus vergangenen Tagen. Und man ist fast gerührt bei all der stillen Schönheit, die aus dem Bilde deutscher Dörfer spricht und die in Kirche und Wohnhaus, in Gemeindebauten und Brunnen, Scheunen und Ställen die stolze Kraft, den Reichtum und das gesunde Behagen eines Standes kündet, den der moderne Kapitalismus mit der Vernichtung bedroht. Der Verfasser stellt mit einiger Resignation fest, dass die Geschichte des deutschen Dorfes zu Ende ist. Er hat seiner Schönheit in diesem, im besten Sinne populären Buch ein schlichtes und würdiges Denkmal gesetzt, das in Form und Empfindung dem Gegenstand seiner Verehrung durchaus gerecht wird.

Wie bleich und blutlos mutet dagegen, im Vergleich mit der kraftstrotzenden und farbenprächtigen Wirklichkeit, wie sie in den vorgenannten Bänden geschildert ist, das Bild der deutschen Stadt an, das uns der Architekt Dr.-Ing. Karl Gruber entworfen hat, und zwar leider nicht aus überströmender Künstlerphantasie heraus, sondern aus der engen Perspektive einer gelehrten Akademikertheorie „Eine deutsche Stadt. Bilder zur Geschichte der Stadtbaukunst." Mit sechs Bildertafeln. München 1914. Verlag F. Bruckmann A.-G.). Gruber ist ein Schüler Friedrich Ostendorfs, und er hat mit dieser, seinem Lehrer gewidmeten Arbeit den gewagten Versuch unternommen, Ostendorfs „Theorie des architektonischen Entwerfens" gleichsam durch den umgekehrten Beweis zu erhärten, indem er eine nach dem Leitsatz dieser Theorie erbaute Stadt erdenkt und das Bild dieser Stadt in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, im Mittelalter, in der Renaissance- und in der Barockzeit, vorführt. Das Ergebnis dieser undankbaren und wenig fruchtbringenden Arbeit, für die der Verfasser einen ungeheuren Aufwand an Fleiss und Fachwissen aufgebracht hat, ist wenig erquicklich. Es beweist einmal mehr, dass die Theorie den Geist des Lebens erstickt und dass die wahrhaft schöpferische Architektur auch mit Hilfe der besten Theorien nicht hervorgebracht werden kann. Hier könnte ein einziger Entwurf für einen modernen Wasserturm oder eine Bahnhofshalle, in dem der Funke des Genius blitzt, mehr nützen, als diese akademischen Studienblätter, die im Anschauungsunterricht einer Vorschule vielleicht ihren Zweck erfüllen mögen.

Zum Schlusse sei noch kurz darauf hingewiesen, dass Lübkes bekannte „Geschichte der Renaissance in Deutschland" in einer neuen, nunmehr der dritten, Auflage erschienen ist, die Professor Albrecht Haupt in Hannover bearbeitet hat (2 Bände mit 328 Abbildungen im Text. Esslingen a. N., Pauf Neff Verlag). Das weitverbreitete Werk, dessen Vorzüge und Fehler längst festgestellt sind, bedarf keiner besonderen Empfehlung. Es genügt die Bemerkung, dass bei der Neubearbeitung die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung eingehende Berücksichtigung gefunden haben, dass die Herstellung der Abbildungen nunmehr nach modernen Reproduktionsverfahren erfolgt ist und dass für das Buch im übrigen, was Anordnung und Disposition betrifft, die ursprüngliche Fassung beibehalten wurde. Für die Geschichte der deutschen Baukunst, die noch ungeschrieben ist, bedeutet es eine nützliche Materialsammlung, nicht mehr.

Diese Geschichte wird unbedingt einmal geschrieben werden müssen. Wie die schwierige, aber dankenswerte Aufgabe anzupacken und mit Aussicht auf Erfolg zu lösen wäre, das hat der Herausgeber dieser Blätter in einer kürzlich erschienenen kleinen Schrift (Karl Scheffler, „Deutsche Kunst". S. Fischer Verlag, Berlin) auf die im Vorbeigehen wenigstens hingewiesen sei, grosszügig angedeutet.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Afrikanische Visionen von Fritz Behn, vierzehn Lithographien. Verlag R. Piper & Co. München.

Max Buri, von Hans Trog. Züricher Kunstgesellschaft 1917.

Arpad Weixlgärtner, August Pettenkofen. Herausgegeben vom Kaiserlich Königlichen Ministerium für Kultur und Unterricht. Zwei Bände folio. Wien 1916, Verlag Gerlach & Windling.

Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien. Im Auftrage des kaiserlich deutschen Generalgouvernements in Belgien herausgegeben von Paul Clemen und Corn. Gurlitt. Architekturverlag der Zirkel, Berlin.

Impressionismus und Expressionismus von Alfred Werner, Kesselringsche Hofbuchhandlung (E. von Mayer). Frankfurt am Main. 1917.

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 26. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



ADOLF MENZEL, HIRSCHE IM ZOOLOGISCHEN GARTEN. AUS DEM „KINDERALBUM“
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN





MAX KLINGERS RADIERUNGEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Vor wenigen Monaten — am 18. Februar — ist Max Klinger sechzig Jahr alt geworden. Dieser Anlass, über ihn, seine Leistung, seine Stellung und seinen Ruhm öffentlich zu sprechen, hat, soweit ich es verfolgen konnte, zur erwünschten Klärung des Urteils oder gar zur Einigung nicht viel beigetragen. Der Pendel schwang weit, von kritikloser lokalpatriotisch gesteigerter Huldigung zur Erwägung, in der sich Bedenklichkeit und Widerstand regten. Der Maassstab, mit dem gegenwärtig Schöpfungen der bildenden Kunst gemessen werden, schien zu versagen. Manche Kunstfreunde gedachten etwas verschämt ihrer ehemaligen Klinger-Begeisterung wie einer Tanzstundenpassion, und nicht wenige schwiegen, um nicht ein Streben ablehnen zu müssen, dessen hohes Ziel ihnen Respekt einflösst.

Jenseits von Schön und Hässlich ist Klingers Werk ein Bestandteil der deutschen Bildung geworden, und er hat in der Walhalla des deutschen Volkes seinen Platz nicht allzuweit von Richard Wagner entfernt.

Wir wollen im Urteil sauber unterscheiden zwischen Klingers Ruhm und seiner Leistung. Dieser Meister hat einige Vorurteile, Neigungen und Ansprüche des deutschen Publikums so vollkommen befriedigt, dass der Verdacht entstehen konnte, er habe es als ein Charlatan darauf angelegt, diesen Instinkten entgegenzukommen. Solches Misstrauen ist unberechtigt. Klinger war stets ehrlich und echt, in seiner Weise sogar naiv; sein Schaffen ist organisch gewachsen aus einer originellen Begabung. Seine Phantasie war triebkräftig zur Bildgestaltung, wenn auch musikalisch erregt, gedanklich belastet und literarischen Anstössen nachgiebig. Indem er seiner Natur nach zwischen den Kunstgattungen seinen Weg suchen musste, hat er Bilder, Radierungen und Skulpturen hervorgebracht, die auch den ewig Blinden etwas bedeuten, wie Wagners Musikdramen unmusikalischen Ohren die Welt der Töne

erschliessen. Nietzsche hat mit seiner berühmten Streitschrift die Kunst Wagners schwerlich ins Herz getroffen, gewiss aber einem gerechten Zorn Ausdruck gegeben gegen den trüben Nebel von falschem Idealismus, der Wagners Werk umdampft. Und gefährlichem Missbrauch wie ein Narkotikum ist auch Klingers Schöpfung ausgesetzt.

Der Schulmeister verlangt von der Kunst etwas anderes als der Kunstfreund, etwas, das scheinbar mehr ist, nämlich offenbaren Zusammenhang mit „der Menschheit grossen Gegenständen". Und da Klinger überdies Rausch, Sensation und Erotik — todesernste oder verfemte, immerhin Erotik — bietet, werden wirklich viele Wünsche befriedigt.

Sehnsucht nach Entrückung und Erlösung gab der Phantasie Klingers von Beginn Richtung und Flugkraft. Eine fanatische und tief bohrende Nachdenklichkeit zwang ihn, hinter dem Sichtbaren, unter Schein und Oberfläche zu suchen, so dass er von der Unschuld der Natur entfernt und der „Bildung" gefährlich genähert wurde.

Ein drängender Reichtum an Formgedanken zog ihn von der Malerei fort zu dem mehr abstrakten und idealistischen Bilddruck. Die Schwarz-Weiss-Kunst erwies sich wieder als Zufluchtsstätte für das Gedankliche und Geistige. Für Klinger wurde die Radierung ein natürliches Ausdrucksmittel. Allerdings hat sein unruhiges Streben nach Monumentalität dieses Mittel aufs äusserste gespannt und öfters unbefriedigt verworfen.

1879 hat Klinger mit der Radierung begonnen und in rascher Folge eine grosse Zahl form- und inhaltreicher Platten ausgeführt. Er hat nicht illustriert, also nicht seine Melodien fremden Texten angepasst, vielmehr Inhalt und Form aus eigenem geschöpft und in einem geboten, also Programmmusik geschaffen. Hart vorbei an schwüler Kolportage und kaltem Klassizismus ist er einen halsbrecherischen Weg aufwärts geschritten bis etwa 1895.

Die frühen Blätter sind unmittelbar wirksam, solange der Zeichner der Natur und Erfahrung einigermassen nahe bleibt. So in dem „Handschuh", in dem ein harmloses Abenteuer dämonisiert wird, in den „Dramen", die eigentlich nur Aktschlüsse sind, und in dem bedenklich interessanten „Leben". Die grelle und gruselige Novellistik wirkt persönlicher als die feierliche Mythengestaltung, die eine Weltanschauung ahnen lässt. Aus Schuld, Elend und Liebesqualen, aus einer Wirklichkeit, die mit jugendlichem Weltschmerz und mit dem aufreizenden Pathos des Volksredners gemalt, überscharf, unheimlich und vertraut zugleich erscheint, flüchtete sich die Sehnsucht zur Antike, in eine reine und dünne Luft.

Klinger hat zäh und gewissenhaft die Natur studiert, allerdings ohne Harmlosigkeit und ohne sich zu vergessen, er hat um das Nackte gerungen und viele Akte gezeichnet, um seine Einbildungskraft, die mit idealistischen und klassizistischen Figuren übervölkert war, zu nähren. In Folge dieser Anstrengung werden die Leiber, die zu Anfang recht dünn und dürftig waren, grösser und lebensfähiger. Die bewunderten Zeichnungen, zumeist nackte Figuren in grossem Maassstab, sind nicht etwa skizzenhaft auf den Gesamteindruck der Form oder der Bewegung angelegt, vielmehr rein, glatt und anspruchsvoll, mit augenscheinlicher Meisterschaft, sogar zur Schau gestellten Schwierigkeiten durchgeführt. Der Menschenleib ist in ehrfürchtigem Schönheitskultus feierlich umschrieben, wobei dem scharf spähenden Zeichner nicht selten der Zusammenhang, das Verhältnis der Teile zueinander entging und missglückte.

Mit der Strenge und Sachlichkeit eines Plastikers verschmähte Klinger „malerische" Verschummerung und drang auf Klarheit des Körperlichen. Die Wirkung seiner reifsten Platten beruht, abgesehen von den vollen und berauschenden Klängen, die er dem Landschaftlichen früh und leicht entlockte, darauf, dass den Gebilden einer freien Einbildungskraft detailreiche Naturwahrheit verliehen ist, so in der „Brahmsphantasie" und in einigen Stücken aus den Folgen „Vom Tode".

Zu träumen und dabei scharf zu beobachten, das Gussmetall flüssig zu halten während der langwierigen, mühsamen und abkühlenden Ausführung: wahrlich das war eine heroische und sogar unnatürliche That.

Etwas von den Arbeitsnöten bleibt dem fertigen Werk als ein scharfer und bitterer Reiz. Gerade dafür ist das deutsche Publikum, urteilsfähiger im Ethischen als im Ästhetischen, dankbar und reicht den Kranz lieber dem Willen, der sich ausserordentliche Leistungen abzwingt, als dem Genie, das scheinbar mühelos und gelassen seine Gaben spendet.

Der unter die bildenden Künstler geratene Klinger hätte vielleicht verzweifelt, — was ihm allein des Ausdrucks würdig erschien, den Augen sichtbar zu machen, wenn er nicht in Böcklins Gemälden jenen Aufschwung gefunden hätte, den ihm sonst Dichtkunst und Musik boten. Böcklins

Muster gab ihm wohl den Mut, bei der Augenkunst auszuharren. Böcklin aber war nicht wie er eine geistige, vielmehr eine sinnliche Natur, mit einer geniehaften Gabe, im Sinne der Natur schöpferisch zu sein. Er bedurfte keiner „Studien", bewegte sich ungehindert und konnte sich gehen lassen. Eine Schöpfung Böcklins erscheint zunächst als ein Stück Natur, wenn auch fremdartiger Natur, eine Schöpfung Klingers dagegen als ein Kunstgebilde. Klinger folgte dem elementarischen Schweizer nicht, so sehr er ihn verehrte und etwa beneidete, er ging seine eigene steinige Strasse.

In der Geschichte der Radierung wird Klinger genannt werden als ein Mehrer des Reichs, der sich zu neuen Zielen neue Wege bahnte. An Grösse, Glanz und Leuchtkraft, an Schärfe und Feinheit, Kontraststärke und Nüancenreichtum oder doch mit dem Beieinander dieser Eigenschaften übertreffen seine Platten alles, was früher geschaffen worden ist. Er hat die geätzte Linie mit Grabstichelarbeit verbunden, den hauchartig zarten Strich der kalten Nadel ebenso feinfühlig verwendet wie die reine Durchsichtigkeit der Aquatinta-Flächen und die schummrige rauhe Helldunkelwirkung der Schabkunst. Nur den Grat der kalten Nadel hat er verschmäht. Und gerade das Fehlen dieser malerischen Zufallswirkung ist charakteristisch für seine Sinnesart, die nichts dem Glück überlassen wollte.

Mit seiner Steigerung und Mischung der Mittel gleicht Klinger jenen Komponisten der neueren Zeit, die das Orchester aufs äusserste bereichert, verstärkt und nüanciert haben. Und wie Musikfreunde solchen Fortschritt mitunter als eine zweifelhafte Gabe mit Bedenken beobachten, hat man gelegentlich in Klingers blendender und verwickelter Radierkunst nichts als Virtuosenwerk sehen wollen. Mir scheint, im wesentlichen trifft der Vorwurf nicht, wenigstens nicht, solange wir überzeugt bleiben, dass der Meister mit anderen, also einfacheren Mitteln nie zum Ausdruck hätte bringen können, was er zu sagen hatte.

Trotz Popularität und überlautem Beifall schwamm Klinger gegen den Zeitstrom und musste auf das rechte Verständnis der besten Kunstfreunde verzichten. Whistler, Liebermann, Zorn und Israels haben radiert, aber sie stehen zur Radierung in einem von Grund aus anderen Verhältnis als Klinger. Sie sind Maler, die gelegentlich Bildgedanken, die sie als Maler konzipiert haben, für die Radierung transponieren (manchmal nicht einmal transponieren). Klinger aber ist kein Maler, der radiert; seine Phantasie arbeitet von Beginn ihrer gestaltenden Thätigkeit nach den besonderen Gesetzen einer autonomen Gattung des Bilddrucks, und zwar einer Gattung, die sie sich geschaffen hat. Eine Kritik aber, die gedruckte Blätter nicht anders denn als Naturstudien oder Schatten von Gemälden betrachtet, hat allenfalls für Whistler und Liebermann, aber nicht für Klinger den Massstab zur Hand.

Mit seiner „unmalerischen" Festigkeit, Ausführlichkeit und Vollständigkeit, mit seiner überlegten Liniensprache ist Klinger stilgerecht, wenn auch unzeitgemäss, und seine Traumbilder konnten sich nicht anders als eben so kristallisieren.

Die Harmonie zwischen der schwerblütigen Begabung und dem Handwerklichen, zwischen Gefühl und Arbeitsgang für die Lebensdauer festzuhalten, ging über Klingers Kraft. In den Schöpfungen nach 1900 wird Nachlassen der Spannung und Erstarrung offenbar. Das Pathos war einmal echt als Ausdruck einer Empfindung, büsste aber an Echtheit ein, sobald bei eben dem Gefühl Töne und Gesten, die in ihrer Wirkung erprobten, wiederholt wurden. Vieles, was der Meister in jüngerer Zeit hervorgebracht hat, mag nur noch auf die Erinnerung an eine Vision zurückgehen und wirkt formelhaft. Die krampfhafte Beschwörung erotischer Spiele und Abenteuer lässt vermuten, wie sehr der Alternde fühlt, dass jugendliche Leidenschaft ihn einst aufwärts getragen und vor dem Ikarusschicksal bewahrt habe.

Allzuviele Gefahren drohten dieser künstlichen Kunst. Nicht nur, dass seine Zeit mit Neigung und Programm wider ihn stand, nicht nur, dass ihm die Literaten statt der Kunstfreunde zujubelten, so dass eine missverstehende Verehrung auf seine Absichten schädlich zurückwirkte: die Natur rächte sich an dem hoch Strebenden, dem ihr farbiger Abglanz nicht genügte, und entzog schliesslich den Gebilden seiner Phantasie Blut, Atem und Lebenskraft.



FRANZ KRÜGER, NACH DER JAGD

DAS TIERSTÜCK

VON

WILHELM WAETZOLDT

Die Geschichte des Tierstückes als Bildgattung beginnt im siebzehnten Jahrhundert in den Niederlanden, deren Maler gleichsam die Erde unter sich aufgeteilt, kein Geschöpf, nichts und niemanden ausgelassen haben, so dass Blume und Tier, Mensch und Meer, das Haus und sein Gerät, das Höchste und Niedrigste, Grösste und Kleinste schliesslich ihren liebevollen Darsteller fanden. Kaum war das Tierbild da, so wurden auch gleich alle seine Möglichkeiten abgewandelt. Die harmonische Einbettung lagernden Weideviehs in das Landschaftskolorit bei Aelbert Cuyp, lebensgrosse Tierbildnisse voll verhaltener Dramatik, wie sie Paulus Potter schuf, Tierkämpfe und -jagden der Snyders und Rubens, und die auf eindringlichster Einzelbeobachtung beruhenden Tierstilleben etwa eines Melchior Hondecoeter.

Diese in mannigfachen Arten und Wertstufen blühende Bildgattung wurde allmählich ebenso wie das Stilleben und die intime Landschaftsdarstellung von dem akademischen Hochmut klassizistischer Geschlechter in die Ecke gedrängt, wo sie nur die suchenden Blicke der Tierliebhaber und Tierkenner fanden. Erst die deutsche Jahrhundertausstellung hat auch das Tierstück für Wissenschaft und Genuss wieder entdeckt. Sie zeigte, dass es eine deutsche Tiermalerei seit der Biedermeierzeit gegeben hat.

An die beliebten Bildgattungen der Jagd-, der Soldaten- und Rennplatzbilder, die Wilhelm von

Kobell und Albrecht Adam in Deutschland geschaffen hatten, knüpfte in den dreissiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts Franz Krüger, der Berliner, an. Er malte mit der ihm eigenen Sachlichkeit und Sicherheit Pferde- und Hundebildnisse für Reiter und Rennstallbesitzer, für Adel und Militär, kurz für Sachverständige, die ihre Lieblinge wiedererkennen und mit allen untrüglichen Merkmalen edler Rasse im Bilde erhalten wissen wollten.

Das Ideal der Richtigkeit, dem Krüger ohne fühlbaren Zwang nacheiferte, wurde abgelöst durch frecher Technik darstellte: ein Kavalier der Kunst, der es sich leisten konnte, die Pinselsprache des Impressionismus vorweg zu nehmen, da er ausserhalb der Zunft, ihrer Theorie und Praxis, stand.

Die gutbürgerliche Berliner Tradition einer genauen, um nicht zu sagen wissenschaftlich haltbaren Tierdarstellung war trotzdem nicht verloren gegangen. Karl Steffeck war in ihr gross geworden, Paul Meyerheim hatte sie auf seine Art fortgeführt. Diese Art hiess aber: Umbiegung des Tierstückes ins Genrebild. Das Tier wird eine Sehenswürdigkeit.



KARL STEFFECK, MUTTERSTUTE UND FOHLEN
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN-CHARLOTTENBURG

das Ideal der Lebendigkeit. Das grosse Vorbild des Rubens steht hinter den dramatisch bewegten Bildern des hochbegabten Teutwart Schmitson, dessen ungebändigte Pusstapferde und durchgehende Ochsengespanne nicht mehr bildnishaft angesehen werden wollen und können, wohl aber den Kenner der elementaren Leidenschaftlichkeit der Tierseele verraten.

Oberflächlicher im wörtlichen Sinne erscheinen Ferdinand von Rayskis Tierstücke. Die Oberfläche des Tieres, nicht seine Seele, Farbe und Stofflichkeit des Felles an Stelle des tierischen Temperamentes ist, was ihn reizt und was er mit breiter, ja

Meyerheim interessiert weder das Haustier, noch das Wild, sondern die gefangene fremde Tierwelt der Menagerien und Zoologischen Gärten. Und der Standpunkt, von dem aus er das Tier ansieht, ist eigentlich der der kleinen Bourgeoisie: halb Staunen über das exotische Wesen, halb Belustigung und Hochgefühl, ein Mensch zu sein. Man darf mit Meyerheims Bildern das Menzelsche Kinderalbum gar nicht in einem Atem nennen. Tausendmal natürlicher, ja auch tausendmal kindlicher als der Witze machende Meyerheim sind Menzels Tierdarstellungen, weil er die Tiere ernst und sachlich nahm. In Menzels Riesenwerk spielt das gemalte



TEUTWART SCHMITSON, PFERDE IM SCHNEE
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

Tierstück zwar keine Rolle, aber Tierstilleben und gelegentliche Tierbildnisse begegnen uns überall, beim Blättern in seinen Zeichnungen, seinen Holzschnitten und Gouaschen. Da das Tier einmal da ist und weil Menzels immer hungerige Augen so ziemlich alles, was da war, mit Haut und Haar verschlungen haben, liess er auch die Tierwelt nicht aus.

Seiner aristotelischen Natur musste freilich die Tiermythologie Arnold Boecklins unsympathisch und unverständlich sein. Freilich in anderem Sinne, als sie es dem damaligen Publikum oder du Bois-Reymond war, der mit der eigentümlichen Kunstblindheit, die selbst grosse Gelehrte oft haben, darüber witzelte, dass Zentauren deshalb unmöglich seien, weil sie nach ihrer Bildung doppelte innere Organe haben müssten, also den Naturgesetzen Hohn sprächen. Man stelle sich einmal vor, was aus Boecklins Tierbild: dem „Zentauren in der Dorfschmiede“ zum Beispiel geworden wäre in den Händen P. Meyerheims. Gerade das, was Boecklin bei der Arbeit am Bilde getilgt hat, den Ausdruck des Staunens der dörflichen Zuschauer, weil er das Natürliche, Selbstverständliche, Antik-naive der Szene stören würde, gerade das würde bei Meyerheim des Bildes Kern werden: ein Zentaur hinter den Stäben eines Menageriekäfigs, begafft und bespottet, wie ihn einst eine Aprilnummer der Berliner „Illustrierten Zeitung“ gebracht hat.

Für Boecklins Phantasie, die jede Landschaftsstimmung in Leib verwandelte und in menschliches, in halb oder ganz tierisches Wesen verdichtete, war das Tier Geschöpf der freien, unberührten, an Märchen und Wundern noch reichen Natur, für Hans von Marées ist es eine monumentaler Steigerung zugängliche formale Ergänzung zur menschlichen Gestalt, nicht nur der homerische Begleiter des Mannes, sondern auch seine stilistische Gegenfigur. Marées war eine Zeitlang Steffecks Schüler gewesen und in seinen früheren, teilweise glänzenden Pferde-



WILHELM LEIBL, REITERBILDNIS



HANS THOMA, HAHN UND HÜHNER
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

studien zeigt er die Verwandtschaft mit dem Berliner Realismus. Er ging dann durch die Phase der in München entstandenen Soldatenbilder, um schliesslich bei den idealen Reiterbildern anzulangen, in denen ein edler Aufbau grosser Formen von Tier und Mensch das Glück ahnen lässt, das unseren Augen eine Kunst der geläuterten Sichtbarkeit zu gewähren vermag.

Den Gegenpol zu Marées formalem Inbegriff des Rosses wie zu den Fabelwesen Boecklins bezeichnet die stillebenhafte oder bildnisgetreue Tierdarstellung im Thoma- und Leiblkreise. Wer Thomas Stilleben nicht kennt, weiss nicht, mit welcher Achtung vor dem Objekt und mit welcher an Hondecoeter erinnernden liebevollen Einzelbeobachtung der Thoma der sechziger und siebziger Jahre zum Beispiel Hühner dargestellt hat. Unter Leibls Pinsel wurde alles ein Bildnis. Die Physiognomie eines Bauernkopfes und eine Nelke, ein Umschlagetuch und ein Tier. Sein Lieblingshund Perdrix liegt auf dem Bilde des Jägers zu Füssen des Herrn von Perfall. Leibl porträtierte den Tierarzt Maurer auf und mit seinem Schimmel und war gerade der rechte Mann, bei Gelegenheit eines gräflichen Porträtauftrages auch einen alt gewordenen Rassegaul zu malen. „Ihr wisst, dass ich gewohnt bin, nach der Natur zu malen" — schrieb Leibl nach Hause — „und dass es mir gleich ist, ob ich Landschaft, Menschen oder Tiere male, und so gab ich mich unverdrossen daran und pinselte auf einer anständig grossen Leinwand darauf zu. Ich stand mitten im Stall unter den Pferden und meistens den Grafen hinter mir, der, je weiter ich malte, mir unverhohlen seine Befriedigung ausdrückte, ja sein Staunen, dass ich den Charakter und die eigentümliche Farbe so treffen könne. Als ich fertig war, fasste er sein Urteil zusammen und sagte, er glaubte nun, dass das kein andrer könne, denn der Gaul sei zum Sprechen ähnlich und ich hätte unbewusst alle Merkmale einer edlen Rasse hineingebracht, die er mir dann erklärte."

Das impressionistische Tierbild ist Oberflächendarstellung und Bewegungsdarstellung. Der farbige Glanz von Fell und Haut, die stofflichen Verschieden-



WILHELM TRÜBNER, PFERDEKOPF



WILHELM ZÜGEL, KNABE MIT RIND

heiten des Gefieders wie des Pelzes, der kurzhaarigen wie der langhaarigen Körperoberfläche locken die empfindlichen und empfänglichen Sinne der Wirklichkeitskünstler. Und die unendlichen Bewegungsmöglichkeiten, vom Trott der Herde, dem wiegenden Takt des Pferdes bis zur zuckenden Bewegung in Sprung und Flügelschlag erschliessen sich einer Malerei, die die Mittel in der Hand hat, den Augenblick zu bannen. Im Rahmen solcher künstlerischer Fragestellungen ist noch Spielraum für sehr verschiedene Temperamente, Anschauungen und Stile. Welche Gegensätze zwischen den aus Farbflächen breit und fast feierlich gebauten Pferden Trübners und den Schafen und Kühen Zügels, deren Form in Reflexen, Sonnenflecken, Lichtern und Schatten fast aufgelöst erscheint! Wird hier, ebenso wie bei Emil Pottner, die farbige Schönheit des Tieres in freier Landschaft zum Selbstzweck des Bildes, so wahren Tiermaler, zum Beispiel Oskar Frenzel oder Richard Strebel, die zeichnerische Form ihrer Modelle bis zu einer Genauigkeit, in der das züchterische Wissen für die künstlerische Gestaltung als hemmend empfunden werden kann.

Wenn Max Liebermann immer wieder das Thema der Strandreiter und des Golfspieles zu Pferde gereizt hat, so suchte er die Aufgabe in dem Festhalten der charakteristischen Pose. Er giebt, wie Degas, das, was keiner am bewegten Tier gesehen hat, obwohl alle es alle Tage sehen, das, was uns die Vorstellung des bewegten Körpers suggeriert.

Der Impressionismus will Landschaft, Mensch und Tier so darstellen, „wie ich es sehe", der Expressionismus will — um ein Wort Franz Marcs zu gebrauchen — „das Tier so wiedergeben, wie es sich selbst empfindet". Damit ist der Gegensatz der Zielsetzung scharf bezeichnet. Und zugleich auch angedeutet, dass Marc, dem expressionistischen Tiermaler, alles illustrative oder bildnishafte Abzeichnen des Tieres durchaus fern liegt. Das Tier mitfühlend und nachschöpferisch zu verstehen als Träger einer Formidee und einer arthaft eigentümlichen Bewegung, das strebt Marc an. In stiller Beobachtung sich selbst überlassener Tiere speicherte er den Schatz an positiven Erfahrungen über Wesen und Bau der Tiere auf, mit deren Formen dann seine Phantasie, nur bildnerischen Gesetzen sich unterordnend, schaltet. Marc geht aus zum Beispiel von der runden, gespannten Form der Pferdeleiber, von der dumpfen und trägen Masse eines hockenden Wildschweines, von dem in göttlicher Ruhe



ARNOLD BÖCKLIN, NESSUS UND DEIANEÏRA
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION IN MÜNCHEN

Lagernden des Stieres oder dem wie eine Sprungfeder in sich Zusammengezogenen, zum Aufschnellen Bereiten des Tigerleibes. Er denkt aus den Formen und Bewegungen des Tieres heraus und ordnet seinem Schöpferwillen auch die Farbe unter. Mit den massigen Formen lässt er etwa schwere blaue Farben zusammengehen. Bewegung, plastische Gestalt, Umrisskurven und Kolorit sind von einer Bildidee bestimmt, alle gleich nah der Wirklichkeit, alle gleich weit von ihr sich entfernend.

Die Erfahrung, dass sich die jüngste Kunst, über den Impressionismus hinweg, in manchem mit der deutsch-römischen Ideenmalerei berührt (Hofer mit Boecklin, von König mit Feuerbach zum Beispiel) bewährt sich auch an der Erscheinung Marcs. Hans von Marrées Erbe ist es, das Marc in seinen allzukurzen Arbeitsjahren verwaltet hat, nicht als einen unantastbaren toten Schatz von Regeln und Konstruktionsgedanken, sondern als ein lebendiges, umbildungsfähiges Element, als eine der grossen Möglichkeiten schöpferischer Auseinandersetzung mit der Welt. Über die Grenze des Tierbildes wies Marcs Entwicklung schon hinaus, als ihm der Krieg den Pinsel aus der Hand riss. Aber, wenn der Fahnenträger sinkt, die Fahne ist noch nicht verloren — nach ihr greifen schon die Hände der Kameraden.



HANS VON MARÉES, DER HEILIGE GEORG



MORITZ MELZER, SEGELBOOTE

MORITZ MELZER

VON

IGNAZ BETH

Solange es eine Kunst geben wird, die den Verschiedenheiten der Schöpfung, ihren Verästelungen und Brechungen nachspürend folgt, die differenziert und spezialisiert, so lange wird auch die andere Richtung, die zusammfasst und abstrahiert, die den zerflatternden Erscheinungen einen gemeinsamen Nenner sucht und sie auf einige knappe, nahezu mathematisch einprägsame Formeln bringt, Geltung behalten.

Melzers Kunst schöpft ihre Berechtigung aus dem angeborenen Weltgefühl, das der vielgestaltigen Buntheit des Sichtbaren nur bedingt ein Recht zuerkennt, und den empfindenden Menschen in den Mittelpunkt der Schöpfung stellt, von dem aus die organische und die unorganische Natur, Wolken, Baumkronen, Erdwellen, Menschen, Tiere, Häuser einem eigentümlichen Rhythmus verfallen, gleichsam mitzuschwingen scheinen. Der Ausgangspunkt dieser Kunst ist jene Verzückung, welche freilich im Mittelalter Voraussetzung des Kunstschaffens war, durch den Rationalismus der Renaissance aber verdrängt wurde und nach mancherlei Fehl- und Rückschlägen erst in unserer Zeit wieder zum Durchbruch gelangt. Es wäre falsch, anzunehmen (wie es noch Semper that), dass die Technik der Glasmalerei die mittelalterlichen Künstler zu jenen Stilisierungen zwang, die uns heute so gewaltsam erscheinen: viel eher könnte man den Satz umkehren, und behaupten, dass die alten Glasmaler eine ihrer Kunstanschauung adäquate Technik erfunden und angewendet haben. Die einfachsten Linien, die transparenten Farben, die scharfe Kontur entsprangen eben dem Bedürfnis nach einer Stilisierung des Darstellbaren. In diesem Sinne hat sich Melzer eine besondere Technik zurechtgelegt, die man nur andeutend zur Graphik rechnen kann, da die Farbenzusammenstellung nur einmalig in jedem Bild vorkommt, jedesmal wechselt und nur der feste



MORITZ MELZER, MUTTER UND KIND

Umriss unveränderlich bleibt. Ich möchte daher diese Blätter, die schon im Umfang über das Mass der Graphik hinausgehen, Farbenschnitte nennen, wobei der Nachdruck auf dem Wort „Farbe“ andeuten soll, dass ihnen die Eigenschaft der Originale noch in ganz anderem Sinn, als etwa bei Holzschnitten (auch den farbigen Holzschnitten) eigen ist.

Die technische Besonderheit dieser Blätter ist durch die Eigenart der Welt bedingt, die sich Melzer geschaffen hat. Es wäre ja leicht, zu behaupten, dass er mit ganz wenigen Schemata arbeitet, dass er „manieriert“ sei und sich „wiederholt“; entscheidend sind nicht die Einzelformen und die Formeln, die er gebraucht, sondern eben ihre Zusammenstellung, die Gesetze, nach denen er seine Gestalten in Bewegung setzt, und sie mit der Umgebung zusammenstimmt. Er musste sich erst — mühsam — seine Sprache erfinden, um seine Gedanken darin auszudrücken, und damit erklärt sich die herbe Knappheit seiner Vokabeln. Wohl findet man denselben Frauenleib in unzähligen Schnitten und ebenso irgend eine Abbreviatur des Baumes, oder eines Gewandes, aber wie jedesmal dieser Leib anders durchartikuliert ist, die Bäume anders verteilt sind, darin liegt sein Reichtum und seine Eigenart. Er knetet die einzelnen Bestandteile durcheinander und lässt dann seiner Phantasie freien Lauf. Dass er gut zeichnet, zu bemerken, ist gegenstandslos, denn die Korrektheit der Stellungen ist eben nur in dem Minimum Bedingung, das zum logischen Erfassen der Zusammenhänge notwendig ist.



MORITZ MELZER, LANZENJÄGERIN

Es giebt hier keine Schaustellungen schöner Gesten und gefälliger Posen, sondern wir bekommen Einblick in eine Welt, wie in das Treiben auf einer entlegenen Insel, von deren Bestehen wir bisher nichts wussten. Da sind Frauen, die, nur mit Lanzen bewaffnet, durchs Dickicht schiessen, andere, die ihre Kinder an ihre Wangen pressen, sie ruhen, weich hingelagert, an Seegestaden, sie werden auf Boote von wilden Männern geraubt und fortgeschleppt, die dann grässliche Kämpfe um sie führen, — es ist keineswegs das goldene Zeitalter, das uns ein Puvis de Chavannes oder Maurice Denis vorführen, auch nicht die paradiesischen Gefilde Ludwig von Hofmanns (bei dem Melzer studiert hat), sondern das Blut kreist in den Adern dieser Menschen in viel rascherem Tempo, sie werden von rauhen Leidenschaften gepackt und geschüttelt, heisse Blutwellen blenden ihre Blicke und sie geniessen die Wonne des Daseins ungetrübt. Dann ist es wieder zuweilen die Welt der Heiligen, der Madonnen und ihrer Assistenz, bei denen der Rausch gleichsam nach innen gekehrt ist. Auf einem der schönsten Blätter, „Der Heilige" genannt, steht der Jüngling in jener schlaffen Haltung die die letzte Weltabgewandheit kennzeichnet, er lässt die Hände und den Kopf hängen, wie im Schlaf, aber um ihn herum führen die Gestalten seiner religiösen Inbrunst: Christus, die Marien, Engel, einen sonderbaren Reigen auf. Dies Bild kann zur Erklärung des visionären Ursprungs Melzer'scher Kunst dienen, es ist eigentlich ein Bekenntnis und ein Symbol seines Schaffens. Im Traum erschaut



MORITZ MELZER, IM FRÜHLING

er seine Welt und mit der Vehemenz und Sprunghaftigkeit des Traumes gestaltet er sie. Auch die Einheitlichkeit des Traumgesichts ist ihr eigen, vermöge der die disparatesten Elemente in eines geschmolzen werden, und seine Eindringlichkeit. Von selbst neigen sich da wunderliche Baumstämme herab zu weichen Frauenkörpern, Segelboote ergeben mit ihren spitzen Silhouetten eigentümliche Ornamente, von selbst entstehen Rhythmen und Cäsuren in den Erdwellen und formen sich Menschengruppen.

In klaren, durchaus übersichtlichen Linien gliedert sich der Aufbau eines Melzer'schen Bildes, grosse Flächen bieten sich dem Auge dar, und die Farbe sondert sie in den einfachsten Tönen. Diese Farbe hat eine schwellende Sinnlichkeit, die Klänge, die von ihr erzeugt werden, greifen irgend an die empfindlichsten Seiten der Netzhaut und helfen dazu mit, alles in die besondere Welt seiner Gestalten zu übertragen. Souverän verteilt Melzer die Farben an seine Personen, es giebt Gruppen, in denen jede Figur ganz andere Farben hat; grün, rot, braun, gelb, dahinter ein rostbrauner Himmel; in suggestiver Weise hebt der Maler unsere Realitätsgewohnheiten aus den Angeln und führt uns gewaltsam in eine andere Sphäre, der er seine Gesetze diktiert. Wie eingangs erwähnt wurde, haben die Blätter jedesmal bei derselben Kontur einen ganz anderen Farbenklang und dem entspricht auch der jedesmal verschiedene Farbenauftrag. Es ist darin eine ganz deutliche Entwicklung festzustellen: früher, im Anfang bevorzugte Melzer die schönfarbigen, bunten Zusammenstellungen, allmählich ging ihm die Schönheit der feineren Übereinstimmungen auf und er machte sich immer mehr von konventionellen Bemalungen frei. Es giebt da aus dieser Zeit Blätter, die in der Feinheit des erreichten Akkordes etwas von ottonischen Miniaturen oder spätromanischen Glasfenstern haben. Dann aber ging er zu immer grösserer Beschränkung der Farbenauswahl über; er meidet jetzt die äusserste Intensität und ist bei einer fast monochromen Auffassung angelangt. Jedoch in der selbstauferlegten scheinbaren Eintönigkeit ist eine eigentümliche Fülle von Farbigkeit enthalten, die nur noch mit Nüancen und ganz geringen, aber umso schärfer abgestuften

Abweichungen rechnet und in dieser Beschränkung einen bewussten Reiz findet. Dieser Entwicklung entspricht in der Komposition der Fortgang vom leidenschaftlich Bewegten und Hemmungslosen, zum Gebändigten und Temperierten.

Es ist ein einsamer, verschlossener Mensch, der diese Bilder mit nie rastender Phantasie aus sich selbst herausbringt. In einem fern abgelegenen Dörfchen im Riesengebirge geboren und aufgewachsen, musste er sich von früh auf mit Ausmalung von keramischen Objekten beschäftigen, und noch als Erwachsener schwer kämpfen, um sich durchzusetzen und die Weimarer Akademie beziehen zu können. Ich habe ihn in Paris kennen gelernt, wo er in seinem primitiven Atelier ganze Tage bis zur Dunkelheit zubrachte, ohne sich um diese Stadt viel zu kümmern. Nur die Ausstellung persischer Miniaturen im Pavillon Marsan vermochte ihn mehrmals aus seiner Klause herauszulocken. Im Salon d'automne 1912, wo er gleich fünf Bilder ausstellte, wurden diese viel bemerkt, und schon im nächsten Jahr, nach der zweiten Ausstellung, wurde er zur Mitgliedschaft eingeladen. Ein Kunstfreund am Genfer See, der sich für seine Arbeiten von Anfang an sehr interessierte und heute die grösste Sammlung davon besitzt, veranlasste ihn zu einem Aufenthalt in Montreux, wo er sich aber ebenso verschloss, wie in Paris und auch in Florenz, wo er die Villa-Romana bis zum Kriegsausbruch bewohnte.



MORITZ MELZER, SOMMERSPIELE



SCHABBELHAUS, RENAISSANCETÄFELUNG DER DIELE. OBERE HÄLFTE. 1595

DAS SCHABBELHAUS IN LÜBECK

VON

KARL SCHAEFER

Es lässt sich mit Sicherheit sagen, dass die grosse Zeit des Sammelns alter Kunstwerke für die Museen vorüber ist — nicht buchstäblich, aber doch in dem Sinne, dass künftig keine Museen mehr aus dem Boden wachsen werden, wie sie das Geschlecht der Hefner-Alteneck, Essenwein, Brinckmann, Bode uns hinterlassen hat. Die letzte Jahrhunderthälfte war die Zeit des Zusammentragens. Nun sind die Scheunen voll. Wir besinnen uns darauf, wie die oft überreichen Massen der aufgehäuften Kunstvorräte nun nutzbringend zu verteilen seien. Wir beginnen zu organisieren, zu gestalten. Sowohl Brinckmann als Lichtwark waren, jeder auf seine Weise, Sammlernaturen, die wohl nur ungern zugegeben hätten, dass das Erwerben und Bewahren nur die eine Hälfte, das Wiederlebendigmachen durch die Aufstellung die ebenso wichtige zweite Hälfte der Museumsarbeit sei. Natürlich ist damit nicht die Kunst dekorativer Verwendung alter Sammlungsstücke gemeint, wie sie Seidl und die Architekten seiner Schule gerne geübt haben, und die im Grunde aus den Malerateliers der achtziger Jahre stammt; es handelt sich vielmehr um den Sinn und das System, das der ganzen Anordnung



SCHABBELHAUS, DIE FASSADE. 1595

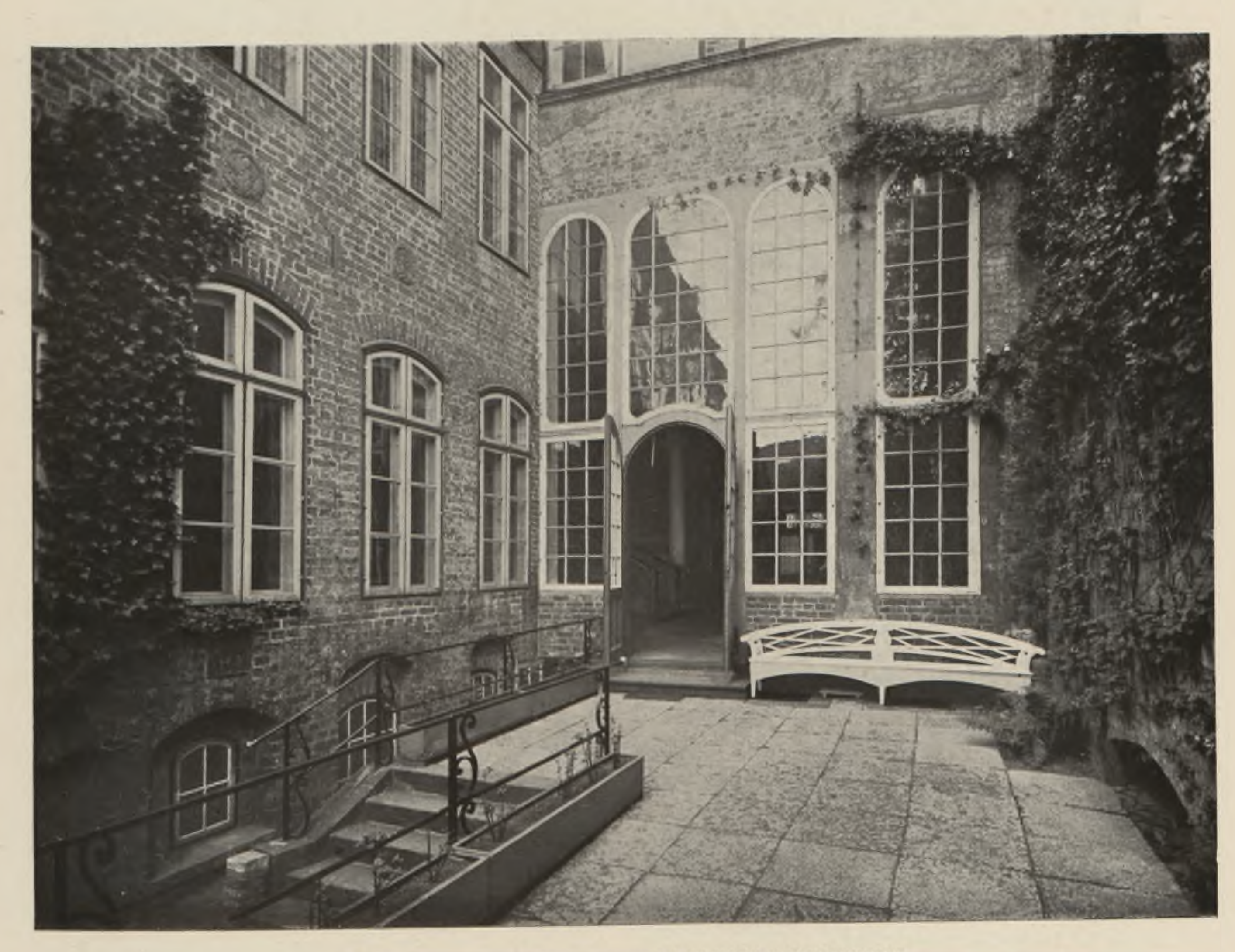


SCHABBELHAUS, GESCHIRRSCHRANK IN DER TÄFELUNG DER DIELE

zugrunde gelegt wird, und durch dessen anschauliche Klarheit und Einheit der einzelne Gegenstand seinen Zusammenhang, seinen Platz und seinen Sinn erhält. Ist der Grundgedanke klar und einfach, dann wird auch die architektonische Fassung leicht gefunden werden, sie wird ihrer Aufgabe angepasst und dann auch persönlich und eigen sein und lebendig bleiben in ihrer Wirkung.

Ein Beispiel für die sinngemässe Anwendung solcher Absichten, eine Möglichkeit, Museumsbesitz zu einer unbedingt natürlichen ungezwungenen Wirkung zu bringen, ist es, von der hier die Rede sein soll, das Schabbelhaus in Lübeck. — Danzig ausgenommen, giebt es im deutschen Norden keine Stadt, in der die bürgerliche Baukunst so stolz und stattlich und in so zahlreichen und mannigfachen Beispielen heute noch zu uns spricht, wie Lübeck. Die Jahre der Napoleonischen Besetzung erst haben dem glänzenden Wohlstand der Stadt ein Ende gemacht, indem sie zuerst den überseeischen Handel vernichteten und dann durch Plünderungen und Kontributionen die Bevölkerung auspowerten. Aber bis 1800 hat das Lübecker Bürgerhaus seit dem Mittelalter eine so reiche, mit den Wünschen jedes Zeitalters fortschreitende und in so vielen Bauwerken noch bis zur Gegenwart erhaltene Entwicklung erlebt, dass sich die Aufgabe für die Freunde des alten Lübeck geradezu aufdrängte, ein eigenes lebendiges Museum dieser Wohnungskunst der alten Hansestadt zu widmen. Um die Zeit, als dieser Gedanke reifte, befand sich der Museumsbesitz der Stadt in einem Zustand schlimmster Art. Ein kasernenartig unpersönliches Gebäude im Geschmack der Ziegelgotik von 1890 beherbergte in buntem Nebeneinander kostbare kirchliche Kunstwerke des Mittelalters neben unnützem Tand des neunzehnten Jahrhunderts, neben einer gewerblichen Mustersammlung, ausgestopften Tieren, Gegenständen der Völkerkunde und schlecht ausgewählten Gipsabgüssen der Antike und noch vieles andere. Und es bestand noch keine Aussicht, dass diesem für Studium und Genuss gleich unmöglichen Zustand ein Ende bereitet werden könnte (wie es unterdessen durch den Ausbau des St. Annenklosters als Museum für Kunst- und Kulturgeschichte thatsächlich geschehen ist). So lag es doppelt nahe, wenigstens einem Teil dieser aufgestapelten Schätze zu neuem Leben zu verhelfen, sobald sich dazu Gelegenheit bot.

Der im Dezember 1904 verstorbene wohlhabende Bäckermeister Heinrich Schabbel vermachte seiner Vaterstadt die Summe von 125000 Mark mit der Bestimmung, damit ein Museum für lübeckische Altertümer zu errichten. Der Stifter machte zur Bedingung, dass der Staat den Platz für



SCHABBELHAUS, HOFANSICHT MIT DEM GROSSEN DIELENFENSTER



SCHABBELHAUS, HELLBLAUES GESELLSCHAFTSZIMMER AUS DER ZOPFZEIT

das Gebäude zur Verfügung stellte. Auf dieser Grundlage wurde die Stiftungsverwaltung eingerichtet und das Haus erworben, das nahe der Marienkirche liegt in einer der Strassen, die von der Höhe der ehemaligen Düne zur Trave hinunterführen, und in denen noch einzeln und in malerischen Gruppen vereinigt manche ehrwürdige, hochragende Giebelfront den tüchtigen ernsthaften Geist des alten Lübeck verkündigt. Nur wenig stattlicher als die Nachbarn steht die mächtige, schlichte Giebelfront in der Reihe ihrer Nachbarn, nur ausgezeichnet durch ein hoch und schlank in der ganzen Höhe der zweigeschossigen Diele durchgeführtes Sandsteinportal von Hochrenaissanceformen, die heiter und reich vor der Folie der schlichten Hauswand stehen. Ein grosser aus Eichenholz geschnittener Kranz aus Trauben und Weinlaub hängt als das altübliche Zeichen des Weinhändlers an einem schnörkelreich geschmiedeten Ausleger über der Thür.

Es war das Haus wohlhabender Kaufmannsfamilien, die auf den zahlreichen Böden des hohen Giebeldachs ihre Waren zu lagern pflegten, die in der Diele fast das ganze Erdgeschoss für ein- und ausgehende Ballen und Säcke und Kisten als Arbeitsraum gebrauchten, und deren Wohnräume meist in dem tief in den Hof hineinragenden Flügel lagen, wo Stockwerkshöhe und Grösse der Fenster eine auch unsern Anschauungen genügende Menge von Licht und Luft für behagliches Leben gewähren. Der ganze Rahmen dieses nach uralter Gepflogenheit geübten Betriebs, der Wohnung, Kontor und Lagerhaus zu einem vielgestaltigen Gebilde unter einem Dach vereinigt hat, war noch wohlerhalten, als das Gebäude von der Familie Heicke, die seit fünfzig Jahren da ihren Kolonialwarenhandel en gros betrieben hatte, in den Besitz der Schabbelstiftung überging: durch die zweiflügelige stolze Haustür, die zur Rokokozeit lustig geschnitzt, mit handlich geformtem, schwerem Messingbeschlag geschmückt und blutrot bemalt in dem Steinrahmen des Renaissanceportals sitzt, tritt man, an den Thüren zweier



SCHABBELHAUS, BAROCKZIMMER MIT SCHABLONIERTER PAPIERTAPETE UND BLICK IN DIE DIELE

Zimmer vorbei, die links und rechts an der Strasse liegen, in den riesigen Raum der Diele. Sie scheint mit ihren elf Metern Breite und sechzehn Metern Tiefe das ganze Haus zu füllen und empfängt ihr reichliches Licht von einem vierteiligen Fenster, das in fein abgewogener Scheibenteilung die ganze verfügbare Breite und Höhe der Hofwand einnimmt. Der beherrschende Eindruck dieser Fensterwand würde schon genügen, um einem völlig kahlen Raum stärkstes Leben zu verleihen; wie viel mehr diesem malerischen Gebilde mit seinen tiefschattigen Ecken, seinen gebrochenen und geschwungenen Treppenläufen, seinen eingebauten Kammern mit ihren freundlich neugierigen Glaswänden. Der Hauptraum der Diele, die mit grossen violettgrauen schwedischen Kalksteinplatten gepflastert ist, blieb jedesmal für den Tagesbetrieb frei. Eine grosse Wage und das Tau, das aus der Lucke herabhängt, um die Lasten in die Dachböden hochzuwinden, wo das grosse Tretrad in den Dachstuhl eingebaut, die langsam arbeitende Kraft für diesen Transport lieferte, sind die üblichen Ausstattungsstücke. Aber als Vermittler zwischen den Wohn- und Arbeitsräumen des Hauses hat die Diele auch für die Treppen Platz. So grosse Dielen wie diese brauchten davon stets zwei, die meist einander diagonal gegenüber in den Ecken lagen. 1595, als das Schabbelhaus erbaut wurde, waren es sicher noch steile Wendeltreppen. Die heutigen, die ein Hausherr der Zopfzeit an ihre Stelle setzen liess, der modernen Sinn für bequemes Steigen und für stattliche Wirkung besass, sind von behäbiger Breite mit Rokailschnitzwerk auf den angenehm gerundeten Treppenpfosten, auf denen sich der Handläufer in ein spassiges Ornament aufrollt, und mit ausgesägtem Brettgeländer. Gänge und balkonartige Austritte schliessen da an, wo diese sicher und wirkungsvoll geführten Treppenläufe an die Thüren stossen, zu denen sie uns geleiten sollen. Eine mächtige Eichenholzsäule stützt den Unterzug, der die Deckenbalken trägt. Um 1780, als diese schon zopfig beschnittenen Rokokoformen in die Renaissancediele



SCHABBELHAUS, TREPPE ZUR OBEREN DIELE

Renaissance hineingeschnittenen Rokokogeschirrschrank mit geschweiften Gesimsen und phantastischem Schnitzwerk. Hier sieht man, dass die Diele auch ein Festraum sein konnte, wo am Mittagstisch der Hausherr seine Familie und das Gesinde samt den Kaufhandlungsjungen um sich versammelte.

Im achtzehnten Jahrhundert, als die Menschen empfindlich genug geworden waren gegen die Küchengerüche, die in die Wohnräume eindrangen, begann man in Lübeck den Herd, der anfangs stets frei an der Dielenwand gestanden war, mit Glassprossenwänden abzuschliessen, so wie hier. Die Einrichtung der Küche ist in der Hauptsache eine Rekonstruktion. — Alt erhalten waren dagegen wieder die beiden Gesellschaftsräume im Erdgeschoss, besonders das grosse Gesellschaftszimmer mit den hohen tapetenhaft langweiligen, aber sehr bezeichnenden Landschaftsmalereien über dem niedrigen Lambris und mit reizend leichtem Rokailstuck an der Decke. Alt ist auch und fast unberührt erhalten im Obergeschoss der Diele über der Hausthür das Kontor, von dem aus der Hausherr nach der Strasse und nach der Diele hin alles übersehen konnte, was ihn und sein Haus anging. Man brauchte nur da einige Stühle oder andere Möbel, dort einen Ofen, eine Glasprismenkrone, einige Bildnisgemälde alter Lübecker in diese Räume zu bringen, um sie so lebendig werden zu sehen, wie sie es je gewesen sind.

Was das Haus weiterhin birgt, ist durch den museumsartigen Ausbau erst hineingetragen. So hat man im ersten Stock neben dem Kontor, wo er seiner Natur nach nicht hingehört, einen behaglichen Kramladen aus dem achtzehnten Jahrhundert eingebaut; und als zufällig unmittelbar vor dem Ankauf des Hauses durch die Schabbelstiftung der Dachstuhl abgebrannt war, hat man ihn 1906 nicht genau so wieder aufgebaut, wie er war; sondern in der Absicht, für eine möglichst ausgiebige Unterbringung von Wohnräumen — Stilzimmern — Platz zu gewinnen, setzte man

eingefügt wurden, hat man auch die alte sicher ehemals bemalte Balkendecke mit Putz überzogen, in dessen Fläche ein paar bescheiden kokette Schnörkel von angetragenem Stuck an der rechten Stelle sitzen. — Ein zauberhafter Raum ist eine solche Diele, unerschöpflich an stets wechselnder Stimmung, im Dämmerlicht des Abends, im Sonnenschein oder im Glanz der Kerzen, ewig neu und überraschend. Der Raum ist in allen seinen Teilen alt und unverändert erhalten geblieben; selbst die prächtige Renaissancetäfelung von 1595, die etwa drei Meter hoch an der Brandmauer entlang zieht, ist noch so erhalten, wie man sie vorfand, an der einen Seite brutal beschnitten durch die Zopftreppe, an der anderen unterbrochen durch einen naiv und nett in die architektonische Geradlinigkeit der

und Harmonie hat wie die alten — in der Lagerung zueinander, in Beleuchtung und Zweckbestimmung — so ist dafür die Möglichkeit gewonnen worden, von der Barockzeit durch die Stilwandlungen des achtzehnten Jahrhunderts und weiter bis in die Zeit von 1850 anschauliche Beispiele vom Stil und Wesen des Wohnens vieler Geschlechter in einheitlichen, wohnlichen Zimmern so zu geben, dass auch dem ungeschulten Gemüt der Sinn der Stattlichkeit, des Stolzes, der Solidität und des Geschmacks der Alten daraus deutlich wird. Unbedeutende Nichtigkeiten, die in den Glasschränken eines Museums die Qualität der Sammlung stören würden, erhalten hier, wenn sie an ihrem Platze liegen oder stehen, ihren lebendigen Sinn. Und da das Schabbelhaus nicht mit dem Massenbesuch eines Museums rechnen muss, sondern nur unter Führung besichtigt wird, so lässt sich dieses behagliche Umherstehen und Offenliegenlassen auch ohne grosse Bedenken durchführen, das durch hundert lehrreiche und liebe Erinnerungen uns die Lebensart unserer Grosseltern anschaulich vor Augen stellt.

Noch ist zu erwähnen, dass der schmale und tiefe Streifen eines Gartenhofs erhalten und sorgsam gepflegt wird, dass an seinem Ende ein Gartenhäuschen aus der Biedermeierzeit steht, und dass dahinter ein Wirtschaftshof mit alten, offenbar wie das Vorderhaus von 1595 stammenden Räumen erhalten ist, die bisher nicht ausgebaut worden sind. Um in einigem Umfang wenigstens für eine Belebung der Diele und ihrer angrenzenden Nebenräume zu sorgen, hat man in ihr den Betrieb einer Weinwirtschaft eingerichtet, und damit zugleich die Frage der Beaufsichtigung bequem gelöst. Die Pachtsumme zusammen mit den Zinsen aus dem Restdes Stiftungsvermögens gestatten eine genügende Pflege und Erhaltung des Gebäudes und geben ausserdem Mittel an die Hand, um bei Gelegenheit noch bessernd und bereichernd hinzuzufügen, was zur Anschaulichkeit der alten Stilräume beitragen kann.



SCHABBELHAUS, BAROCKZIMMER MIT LEDERTAPETE

an Stelle der niedrigen und nicht ausnutzbaren Dachböden, die meist unmittelbar über der Diele lagen, eine zweite Diele samt einer Folge von vier Zimmern, die sich an sie anschliessen, und stattete auch diese noch mit Tapeten, Möbelgruppen und allerlei lebendigem Hausrat ergiebig aus. Vieles von dem, was hier Verwendung fand, hat das Museum beigesteuert, anderes stammt aus Abbrüchen und Umbauten alter Lübecker Wohnhäuser. Unter der Leitung des Baudirektors Baltzer haben die Architekten Mühlenpfordt und Lange an dieser Aufgabe gearbeitet. Wenn auch nicht zu verkennen ist, dass ein Teil der neu geschaffenen Räume durch den Einbau einer zweiten Diele nicht ganz die schöne, selbstverständliche Natürlichkeit

Im Herbst 1908, als der Tag für Denkmalpflege sich in Lübeck versammelte, war die Einrichtung des Schabbelhauses in den Hauptzügen vollendet. Sie hat sich seitdem wohl bewährt, und man wird mit Genugthuung davon Kenntnis nehmen, wenn zu den jetzt schon vorhandenen, nach dem Vorbild des Schabbelhauses entstandenen Beispielen der Erhaltung und des sinngemässen Ausbaues alter Wohnhäuser noch weitere ebenso lebendige Museen bürgerlicher Baukunst und Wohnungskultur in deutschen Städten heranwachsen. Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte empfindet übrigens das Dasein des Schabbelhauses als eine Entlastung in bezug auf seine Aufgabe und trägt beständig zur Vervollkommnung seiner Ausstattung bei.



SCHABBELHAUS, ZIMMER IM OBERGESCHOSS. UM 1820



KARL WALSER, ZEICHNUNG

MALER, POET UND DAME

VON

ROBERT WALSER

In einer kahlen Kammer, Dachstube oder Mansarde sass an einem Möbel, das den schönen Namen Schreibtisch durchaus nicht verdiente, der junge Poet. Er dichtete und träumte. Dichten, Phantasieren und Träumen ist ein Geschäft, bei dem zeitweise ungemein wenig Gewinn herausschaut, der Poet wusste das. Er wusste, dass sein Unternehmen keineswegs einträglich sei. Er war sich der Kühnheit und Waghalsigkeit seiner Lage vollkommen bewusst. Rechte Poeten sind stets gescheite Menschen, die ganz genau wissen, dass sie Tapferkeit nötig haben, um den Mangel an Achtung zu ertragen, welchem sie sich dadurch aussetzen, dass sie das sind, was sie sind, nämlich Poeten. Er, der hier in der Dachkammer sass, war sozusagen in einem Brüten über sich selbst begriffen. Zu diesem Sieden und Brüten eines gedankenvollen Kopfes kam noch das Brüten, Sieden und Braten, das Sengen und Kochen der sommerlichen Hitze. Es herrschte in der Kammer eine bedenkliche, beträchtliche Schwüle und Wärme. Auf dem Tisch lag ein Blatt Papier mit einem angefangenen Stück Prosa. Von Zeit zu Zeit spazierte der Poet in seinem Kerker oder Bleikammer auf und ab, um sich einige Bewegung zu verschaffen, wobei er Verse von Heinrich Kleist leise oder laut rezitierte, eine Übung, die ihm neuen Mut einhauchte. Ein sehr edler aber vielleicht allzu bürgerlich denkender Mensch hatte dem Poeten ernste Vorwürfe gemacht. Was hatte der Poet viel erwidern sollen? Ein Poet erregt eben mit seiner

seltsamen Lebensweise mitunter starke Bedenken. Die Achsel hatte er gezuckt, und er hatte es für das Richtigste gefunden, zu schweigen. Es war ihm nichts anderes übrig geblieben. Jetzt sass er da und dachte darüber nach, welche neue Zier und Schönheit er über seine Prosa giessen könnte. Seine Prosa lag ihm am Herzen wie dem gewissenhaften Gelehrten die wissenschaftliche Untersuchung, oder wie dem Geschäftsmann das Geschäft oder wie dem Handwerker das Handwerk. Schon in manchem andern stillen kleinen engen Zimmer hatte der Poet geschrieben und gedichtet, genau wie er es jetzt hier wieder hat. Es klopfte.

Eine Frau trat herein, die der Poet sehr gut kannte. Sie wohnte im selben Haus. Sie war unglücklich, und der Poet kannte die Ursache ihres Unglückes. Schon oft war sie so zu dem Poeten herzugeschlichen gekommen, um irgend etwas zu erfahren. Sie kam wegen eines Menschen, den sie liebte und der fortgegangen war. Das war ein Maler und der Poet kannte den Maler nicht nur sehr gut, sondern war mit ihm in jeder Hinsicht befreundet. Deswegen kam die Frau. Sie kam nicht wegen der Person des Poeten zum Poeten, sondern um vom Poeten über den Maler irgend etwas zu erfahren. Sie kam zum Poeten nicht deswegen, weil sie sich für Poesie interessierte oder deswegen, weil sie sich sonderlich für Malerei interessiert hätte. Nein, sie kam zu ihm, wegen der Person des Malers, und deswegen, weil sie wusste, dass die beiden Freunde waren.

„Was macht er? Wie geht es ihm? Schreibt er Ihnen? Und was schreibt er Ihnen? Ist er glücklich?“ So fragte sie. Der Poet, der sich in seiner Beschäftigung unterbrochen sah, gab zur Antwort:

„Ja, er schreibt mir. So von Zeit zu Zeit. Ob er glücklich ist, vermag ich Ihnen wahrhaftig mit zwei Worten nicht zu sagen. Er wird zu gewissen Stunden glücklich und zu gewissen andern Stunden unglücklich sein. Ich nehme das so an, denn es ist dies ja menschlich. Er schreibt mir, dass er wie ein Ross arbeitet. Er schreibt mir, dass er kämpfe.“

„Mir schreibt er nicht“, sagte sie.

Der Poet schwieg, indem er sich mit aller Behutsamkeit eine französische Zigarette drehte, deren Herstellung ihm scheinbar ein Ding von Wichtigkeit war.

Nach einer Weile sagte die Frau: „Er amüsiert sich vielleicht; lebt in Gesellschaft von hübschen Frauen; geniesst das Leben“. —

„Das kann schon sein“, sagte der Poet, „und weshalb sollte er das von Zeit zu Zeit nicht thun? Er wird nicht immer und immer nur ernst und arbeitsam sein können. Es wird ihn dann und wann treiben, sich zu zerstreuen, zu erheitern. Ich nehme an, dass er das thut, und ich finde das begreiflich, der Kampf, den er kämpft, ist hart, da wird ihm zeitweiliges Atemschöpfen nur gut thun. Ewig eifrig und arbeitsam sein, stumpft ab. Das fühlt jeder, das fühlt am lebhaftesten der Gewissenhafte.“

„Ihnen schreibt er, aber mir nicht.“

Der Poet erwiderte: „Soll ich grausam sein und Ihnen frei sagen, was ich hierüber denke? Sie werden sagen, dass ich roh bin — meinetwegen. Ich fühle ja Ihr Leid, gnädige Frau; ich fühle aber auch das Leid, das Künstlerleid, den Künstlerschmerz desjenigen, der dort draussen mit der Künstler-Existenz ringt, und der mein Kamerad, Kampfgenosse und Freund ist. Das Wort strömt mir heraus und ich werde Ihnen jetzt allerlei sagen, und Sie werden mir entweder nie verzeihen, oder Sie werden mir verzeihen, dass ich Ihnen weh thue. Beides steht Ihnen frei. Wissen Sie, warum er jetzt nicht Ihnen, sondern mir schreibt? Für mich ist das unendlich leicht verständlich. Was soll er Ihnen schreiben von den Dingen, die ihm jetzt am höchsten sind? Er hofft nicht, dass Sie ihn verstehen würden, und thatsächlich ist sein Misstrauen am Platz. Sie verstehen sehr gut, dass er ein hübscher, liebenswürdiger junger Mensch ist, dass es schön ist, ihn zu lieben und von ihm geliebt zu werden, dass er Locken auf dem Kopf hat, angenehme Manieren besitzt u. s. w. Für dieses alles haben Sie sicher ein ausgezeichnetes Verständnis, aber was nützt jetzt dem Kämpfer, der mit der Existenz kämpft, dieses Verständnis? Alles das fällt heute für ihn kaum in Betracht. Sie sehen die Künstlerperson sehr gut, aber Sie sehen nicht das Geringste von der Künstler-Existenz. Sie haben keine Ahnung von dem Weh, das er erlebt, von den Gefahren, die ihn bedrohen. Sie wissen nicht das Geringste von seiner Arbeit und davon, wie er diese Arbeit zu bewältigen habe. Seine Künstlerfreude ist Ihnen ebenso fremd wie seine Künstlertrauer. Was ihn am zartesten und am tiefsten bewegt, ist Ihnen völlig unbekannt. Mir aber nicht und sehen Sie, das weiss er. Er weiss, dass ich sein Suchen und sein Sehnen verstehe, seine Genüsse, seine Qualen, und deshalb schreibt er mir. Wir korrespondieren übrigens auf Künstlerart: kurz, derb und bündig. Mitunter zynisch und spöttisch, aber wir wissen immer ganz genau, wie wir es meinen. Wir wissen immer ganz genau um was es sich handelt. Er weiss, dass ich

seine flüchtigsten Sätze oder Andeutungen deutlich verstehe. Kameraden brauchen nicht viele schöne Sätze zu schreiben, um sich gegenseitig verständlich zu machen. Sie, gnädige Frau, verstehen die Liebe, aber ein Künstler wird nicht durch Liebe zu dem, was er werden soll, sondern durch Arbeit und was ist Ihnen Arbeit? Nicht wahr, was ist Ihnen seine Arbeit? Ihnen ist das ganz nebensächlich. Ihm ist das aber gegenwärtig die Hauptsache. Und darum schreibt er mir."

„Und Sie führen hier dieses elende Poetenleben", sagte sie verächtlich. Sie schickte sich an, die Dachstube mit einem Gefühl von stolzer Missbilligung zu verlassen.

„Dieses elende Poetenleben macht mich stolz und froh", sagte er, „und auch hiervon verstehen Sie entschieden zu wenig. Mich beglückt der Aufenthalt in dieser scheinbar so elenden Kammer, die einem Gefängnis gleicht. Stolze Frau, ja, so ist es, aber das vermögen Sie nicht für möglich zu halten. Hier bin ich, ich selbst und höher kann ich nirgends stehen. Sie begreifen, dass es schön ist, Aufwand zu treiben und recht viel Anerkennung zu geniessen, aber Sie begreifen nicht, dass es schön ist, nach aussen hin ganz arm zu erscheinen, dagegen reich zu sein im Innersten an Gefühlen und Empfindungen der Hingebung, des Mutes, der Thatkraft, der Pflichterfüllung. Ich erfülle, indem ich dieses elende Poetenleben führe, meine Pflicht, und das macht mich froh, und das verstehen Sie nicht."

Die Frau ging, und der Poet begann wieder mit seiner Arbeit.



MARIA SLAVONA, BAUER. FEDERZEICHNUNG



MARIA SLAVONA, KIND MIT PUPPE

MARIA SLAVONA

VON

KARL SCHEFFLER

Die guten Malerinnen, die Deutschland in den letzten Jahrzehnten gehabt hat, gehören alle derselben Generation an. Dora Hitz ist sechzigjährig, Hedwig Weiss ist siebenundfünfzig Jahre alt und sowohl Maria Slavona wie Käthe Kollwitz begehen in diesem Jahr ihren fünfzigsten Geburtstag. Diese Altersgleichheit ist nicht zufällig. Die Generation, aus der diese Künstlerinnen sind, hat auch die Maler hervorgebracht, die der deutschen Kunst ein neues Gesicht gegeben haben, von Liebermann bis Corinth, von Trübner bis Slevogt. Alle sind sie geborene Sezessionisten. Man kann es nicht mathematisch beweisen, aber die Erfahrungen sprechen dafür, dass in Zeiten, wo ein bestimmter Entwicklungsschritt gethan werden soll, überall und zur gleichen Zeit Talente aufstehen, die demselben Antrieb gehorchen und in gleicher Weise Werkzeuge einer unsichtbaren, aber allgegenwärtigen Idee sind. Es ist, als schaffe sich der Volkskörper selber die ausführenden Organe, deren er bedarf, um gewisse Ziele zu erreichen. Das ist es, was den unter einem Zeitzwang geborenen und heranwachsenden Künstlern das giebt, was Manet die *contemporanéité* genannt hat, was ihre Arbeiten



MARIA SLAVONA, SOMMERTAG AN DER OISE
MUSEUM BARMEN



MARIA SLAVONA, RUE DE L'ORIENT. 1898

im besten geistigen Sinne aktuell, was ihre Arbeitsweise so lebendig und anregend macht. Sie alle sind Kämpfer für etwas Neues, während sie sich persönlich vollenden, schaffen sie kameradschaftlich einen neuen Stil; sie alle begegnen sich in wichtigen Punkten, so dass ihr Thun programmatisch erscheint, ohne es doch im beengenden Sinne zu sein. Darum fördern die Glieder einer solchen, mit einer bestimmten Aufgabe betrauten Generation sich gegenseitig, ohne es oft zu wollen und zu wissen. Das Talent entzündet sich am Talent, und wie Verabredung sieht aus, was auf ein allgemeines, geheimnisvolles Müssen zurückzuführen ist.

Auch die eben genannten Malerinnen erscheinen in diesem Sinne Beauftragte ihrer Nation zu sein. Sie sind nicht, was die Frau als Künstlerin so oft ist, willenlose Mitläuferinnen, sondern vollgiltige Mitkämpferinnen, die sich durch ihre Leistungen die Gleichberechtigung errungen haben. Sie alle sind — in verschiedenen Graden — von der Natur zu dem bestimmt, was sie gethan haben: sie sind für die Malerei geboren, sind echte, natürliche Talente. Sie sind im neuen Deutschland nahezu die einzigen Malerinnen, die einer inneren Bestimmung gelebt haben, ohne jemals abzuirren. Darum wird eine Geschichte der modernen Kunst an ihnen nicht vorübergehen dürfen. Der Fall liegt anders als zum Beispiel bei Malerinnen wie Alice Trübner, Charlotte Behrend oder selbst wie bei der Verwandten Manets, Berthe Morisot. Das sind bemerkenswerte Künstlerinnen, ja seltene Beispiele der Frauenbegabung; ihre Stärke aber liegt in der Nachempfindung, sie bleiben auch als Malerinnen, ja dort vor allem, die Verwandten berühmter Maler, sie ragen hervor durch die Intelligenz der Hingebung, durch ihre Einfühlungs- und Aufnahmefähigkeit. Jene anderen Malerinnen sind selbständiger, selbst wo sie hier oder dort in der Einzelleistung zurückbleiben sollten. Auch sie sind naturgemäss abhängig von männlichen Vorbildern und vom Stil ihrer Zeit; aber sie haben sich ihre Form dennoch Zug um Zug selbst erobert, haben aus vielerlei Anregungen etwas Eigenes gewonnen und gelernt ihr eigenes Inneres auszudrücken. Mit charaktervoller Konsequenz haben sie sich um das Handwerk bemüht, haben selbständig gedacht — zu einer Zeit, als noch alles unsicher war — über die künstlerischen Wirkungen der Form und der Farbe, über die Geheimnisse der Technik und die Umbildung, die die Natur im Bilde erleiden muss, um überzeugend als geistig gewordene, vermenschlichte Natur zu wirken. Mit den Künstlern sind sie im gleichen Schritt vorangegangen, als es galt, das Echte wieder zu entdecken. Darum tragen diese Frauen auch Charakterköpfe auf ihren Schultern und es drückt sich in ihrem Wesen jene vornehme Entschiedenheit aus, die allein die Leistung giebt; aus ihren Augen spricht die Klarheit zu Ende gedachter Gedanken und in ihren Mienen findet sich jener sorgenvolle Zug, der Menschen eigen ist, die sich selbst mit Verantwortung belasten.

Im vorigen Jahr war hier, anlässlich ihres sechzigsten Geburtstags, von Dora Hitz die Rede. Heute sollen der nunmehr fünfzigjährigen Maria Slavona einige Worte gewidmet werden. Im Sommer wird dann auch von Käthe Kollwitz zu sprechen sein.



MARIA SLAVONA, FRÜHSCHNEE, CHATEAUX D'OEUX. PASTELL



MARIA SLAVONA, THAUWETTER. LANDSCHAFT BEI LÜBECK

Das Bemerkenswerteste in dem Lebenswerk Maria Slavonas, wie es bis heute vorliegt, ist die Folgerichtigkeit der Entwicklung, die Reinheit der künstlerischen Gesinnung. Man findet kein Bild, keine Studie, worin von dem instinktiv gefundenen und dann verstandesmässig untersuchten Weg abgewichen worden ist. Die Künstlerin hat nie der Versuchung nachgegeben, der die meisten deutschen Maler irgendwie erliegen: mit Hilfe der Malerei Ideen zu illustrieren, Probleme malend zu lösen oder Weltanschauungen zu bekennen. Von früh auf hat Maria Slavona sich in einer fast befremdenden Weise für die reine Malerei interessiert; sie ist eine geborene Impressionistin und Koloristin. Sie ist frei von jener poetischen Lust, die Dora Hitz mit den Praeraffaeliten zeitweise in Verbindung gebracht und die Käthe Kollwitz sich der Art Max Klingers, die Dinge zu betrachten, ein wenig hat zuwenden lassen. Es ist nicht leicht sich diese künstlerische Enthaltsamkeit bei einer deutschen Malerin, die 1867 geboren ist, zu erklären. Man muss an einen selten reinen Instinkt glauben, der durch glückliche Einflüsse der Umwelt und durch eine gewisse Rassenhaftigkeit des Wesens fort und fort gestärkt worden ist. Die Künstlerin entstammt einer alten schleswig-holsteinischen Familie. Lübeck ist ihre Vaterstadt; in ihrem Vaterhause ist sie mit schlechter Kunst nie in Berührung gekommen. Die aristokratische Bestimmtheit des Wollens, die für Maria Slavona bezeichnend ist, findet sich in Deutschland fast nur bei den Niederdeutschen — am reinsten wohl bei den Holländern —, in Mittel- und Süddeutschland ist diese Selbstbeschränkung, die der Leistung etwas Unproblematisches giebt, selten. Ohne diesen sicheren Instinkt für das ihrer Natur Gemässe, hätte die junge Künstlerin in ihren Lehrjahren unmöglich unangefochten den Weg durch die von wilden Meinungskämpfen bewegte Kunst der Zeit finden können. Sie ging zuerst in Berlin zu Stauffer-Bern, der damals im Künstlerinnen-Verein unterrichtete. Die Wahl dieses Lehrers war eine Kühnheit, denn Stauffer galt am Ende der achtziger Jahre, trotzdem er die Grosse goldene Medaille erhalten hatte, in den Kreisen der Akademiker als wilder Neuerer, bei dem zu lernen grosse Gefahren mit sich bringe. Er muss aber, so wenig er heute noch als Maler



MARIA SLAVONA, MÄDCHENBILDNIS, IRENE SCHÖN



MARIA SLAVONA, WICKEN

interessiert, ein guter Lehrer gewesen sein. Ihm verdankt Maria Slavona vor allem gute Grundlagen im Zeichnen und im Studium der Valeurs; ihm verdankt sie auch immer wiederholte Hinweise auf die Holländer, die im Alten Museum damals studiert werden konnten. Stauffer scheint der einzige Lehrer gewesen zu sein, der unmittelbar auf Maria Slavona gewirkt hat. Denn als nach seiner Abreise Koner die Klasse übernahm, verliess die junge Malerin die Schule und siedelte nach München über, ohne aber dort bei Herterich und eine kurze Zeit auch bei dem Maler des Leiblkreises Alois Erdelt zu finden, was sie suchte. Münchener Einfluss ist in der Malerei Maria Slavonas kaum zu erkennen. Dagegen scheinen beim Aufenthalt in der Vaterstadt Lübeck die Argumente der dänischen Künstler starken Eindruck auf sie gemacht zu haben. Durch Petersen Mols vor allem lernte sie den Geist der neuen dänischen Malerei kennen. Diese Malerei aber hing eng zusammen mit der französischen Kunst in Paris und so ergab sich wie von selbst der Rat seitens der dänischen Freunde, die neue Kunst an der Quelle zu studieren. Dieser Rat leuchtete der Künstlerin ein und entschlossen befolgte sie ihn. Niemals, selbst in München nicht, ist ihr der Gedanke gekommen, nach Italien zu gehen. Sie erkannte früh das Problematische in der Produktion aller deutschen Maler, die aus Italien mit der „grossen klassischen Form" zurückkehrten. Auch sie hat sich für Böcklin begeistert, wie alle Empfänglichen, aber sie hat sich ihm als Malerin nie angeschlossen. Der Instinkt für die reine Malerei trieb sie nach Paris. Sie traf dort im Anfang der neunziger Jahre ein und ist dort, mit gelegentlichen Unterbrechungen, bis vor



MARIA SLAVONA, BLUMENSTRAUSS IN DER SONNE

wenigen Jahren geblieben. Nicht in einer bestimmten Lehre, sondern selbständig arbeitend, offenen Auges durch den Louvre, durch die Kunsthandlungen gehend und die Arbeiten der Impressionisten, Cézannes und van Goghs auf sich wirken lassend. Nur ein charaktervolles Talent konnte in dieser Weise frei in Paris studieren und dabei sich selber finden, konnte ohne schädliche Verwirrung durch die vielen Anregungen und Erregungen hindurchgehen und sich dabei stetig entwickeln. Neben den Impressionisten heranwachsend, hat Maria Slavona ihren Farbensinn mit Frauengrazie kultiviert, hat sie gelernt raumhaft zu sehen und zu malen, die Valeurs so bestimmt und leicht zu treffen, dass sie die Wahrheit der Natur in schöne Kantilenen verwandeln kann und die Technik so zu bewältigen, dass diese den Regungen eines nervösen, raschen Temperaments mühelos folgt. Im Paris der Impressionisten ist die Künstlerin gut deutsch geblieben, von Frankreich aus hat sie an der allgemeinen nationalen Aufgabe mitgearbeitet, unserer Malerei die Handwerkstüchtigkeit zurückzugeben und sie wieder künstlerisch vornehm zu machen. Die Grenzen der Bewegungsmöglichkeit sind diesem weiblichen Talent naturgemäss nicht eben allzuweit gesteckt; innerhalb dieser Grenzen aber hat es stets das Echte gewollt und oft Vorzügliches erreicht. Maria Slavona hat wie ein Mann gelernt, um ihr Frauenempfinden ausdrücken zu können. Ihr Impressionismus ist empfindungsvoll, er ist lyrisch und sucht die Stimmung; er liebt reiche Wirkungen und hat einen schnellen Puls. In den Bildern ist ein innerer Jubel über die Schönheit der Natur, über den Zauber von Form, Farben, Raum und Tonwert. Alles ist klar und herzhaft gesehen und mit einer feinen technischen Delikatesse wiedergegeben. Aber ohne Virtuosität. Und ohne Kunstgewerblichkeit. Die Natur ist immer wie von einer dichterischen Empfindung emporgehoben; die Kunst hat etwas Freudiges, etwas jungfräulich Glückliches und Zartes, oft fast etwas Zerbrechliches. Selbst in der Freien Berliner Sezession, mitten unter den lauten Gebärden der Jüngsten, zog vor einiger Zeit ein Stilleben der Künstlerin durch die lautere Klarheit der Valeurs den Blick auf sich. In Stillleben giebt Maria Slavona überhaupt ihr Bestes. Eine frühe Landschaft, wie die hier abgebildete „rue de l'Orient" ist merkwürdig dadurch, dass die Art Karl Walsers in einigen Punkten vorweggenommen erscheint. Da es sich um ein Bild aus dem Jahre 1898 handelt, neben dem viele ähnliche entstanden sind, kann von direkten Beziehungen nicht die Rede sein. Am meisten sie selbst ist Maria Slavona aber in ihren Blumenstilleben. Dort spricht ihre Natur. Auch die Landschaften und Bildnisse geraten ihr immer mehr oder weniger ins Stillebenhafte. Mit Ausnahme vielleicht jener frühen Pariser Landschaften vom Ende der neunziger Jahre. Die späteren Landschaften sind weit farbiger, aber ihre koloristische Wirkungsfreude ist oft mehr auf den schönen als auf den kosmisch richtigen Ton gestellt; das bringt auch in diese Arbeiten ein Element des Stillebenhaften. Und ebenso sind die Bildnisse von Frauen und Kindern nicht so sehr psychologische Menschendarstellungen, als vielmehr malerisch wirkungsvolle Arrangements. Das Verhältnis der Malerin zur Landschaft sowohl wie zum Menschen ist nicht ergründend. Die Darstellung der Blumen aber ist wie eine schöne Handlung des Instinktes. Den Blumen gegenüber ist Maria Slavona ganz frei und sicher, ihnen gewinnt sie den Reiz des Leichten ab, ohne konsistenzlos zu werden. Dort gelingt ihr jenes Dekorative, das weder mit dem Kunstgewerblichen noch mit der Palette zu thun hat. Dort braucht sie nur zu empfinden, um das Rechte zu treffen. Dort sieht man auf den ersten Blick, von wem das Bild ist.

In Paris sind die Vorzüge dieser Malerei früh schon anerkannt worden; die Künstlerin hat dort ständig ausgestellt. In Deutschland konnte man eigentlich, abgesehen von einzelnen Bildern in den Sezessionsausstellungen, nur einmal eine Kollektivausstellung sehen; das war im Jahre 1912 bei Paul Cassirer. Dort konnte man gut erkennen, wie geschmackvoll und reif diese Frauenkunst ist. Gerade wenn man grundsätzlich nicht viel von dem Künstlertum der Frauen hält — und gar nichts von dem der Damen — ziemt es sich auf eine Malerin wie diese besonders einmal hinzuweisen, weil sie, in all ihrer natürlichen Abhängigkeit, eine Persönlichkeit ist und eine Künstlerin von Rasse. Die Kultur in der Malerei Maria Slavonas ist in Deutschland zu selten, als dass wir uns ihrer nicht dankbar freuen sollten, wo immer Beispiele uns vor Augen kommen.



MORITZ MELZER, DIE ROTEN KRIEGER

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Leo von König nötigte bei *Ed. Schulte* den Betrachter mit einer Kollektivausstellung zu einem starken Gefühl von Achtung. Er hat sich mit Ernst an den besten Vorbildern erzogen, seine Kunst ist das Ergebnis einer ungemeinen Einsicht und einer gründlichen Kunstbildung; doch meint er es fast zu gut, denn er giebt eigentlich mehr als er hat. Seiner Form ist jenes Pathos eigen, das vom Ehrgeiz der Leistung erzeugt wird. Man begegnet einem ähnlichen Pathos bei Karl Hofer. Vor den Bildnissen bei Schulte dachte man an Feuerbach, Greco und Trübner; das Entscheidende bleibt jedoch eine Auffassung, die mit der englischen Bildniskunst Berührungspunkte hat. In von Königs Bildnissen ist derselbe gesellschaftlich gefärbte Idealismus, wie in den Porträts neuerer Engländer. Dieser Salonidealismus ist dann in Verbindung gebracht mit modernen Malproblemen und mit Erinnerungen an alte Meister. Bildnisse wie die von Franz Blei und Gerhart Hauptmann sind bezeichnend dafür. Das Ergebnis ist eine sehr ernste Rezeptmalerei. Diese Kunst lebt in einer schweren, etwas toten Pracht, in einer absichtsvoll gesteigerten Farbigkeit, in einem schwermütigen Ernst ohne rechtes Temperament. Die Malweise ist flächig stilisierend, die Monumentalität erscheint wie die Willensform einer zarten Konstitution, in der Einfachheit ist jene tendenzvolle Kraft, wie sie nervöse Geister oft zeigen. Dürfte Kunst sittlich gewertet werden, so musste hier ein Preis zuerkannt werden. Aber das bedeutend Gewollte ist nur scheinbar realisiert. Es ist bezeichnend, dass auf dem „Frühstück" das Stilleben mehr lebt als die Menschen, dass die courbethafte Tonigkeit des Damenbildnisses Fräulein X. palettenhaft bleibt, dass das Bildnis eines Negers, bei vielen guten Qualitäten, im Arrangement stecken geblieben ist, und dass auf den Bildnissen Behrens und Epstein das Menschliche die Kosten der Stilidee bezahlen muss. Das „Bohême-Café", das mir in der Sezession einst gut gefiel, will beim Wiedersehen recht ateliermässig erscheinen. Sympathisch ist dagegen das Selbstporträt. Und das Bild „Beim Lesen der Zeitung" ist ein durchaus gutes Doppelbildnis von Mutter und Tochter.



R. VON HÖRSCHELMANN, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT BEI CASPARI, MÜNCHEN

Bei *Fritz Gurlitt* hatte Lene Schneider-Kainer fast ein halbes Hundert Bilder ausgestellt, die von einem geistreichen Talent, von kluger Einsicht und graziöser Verwegenheit zeugen. Es ist das Glück dieser Künstlerin, dass sie nicht weiss, wie tief dass Wasser ist, auf dessen dünner Eisdecke sie so kühn Schlittschuh läuft.

Der im Krieg emporgekommene Erich Büttner zeigte bei *Amsler und Ruthardt* seine Zeichnungen und graphischen Blätter. Büttner ist einer jener tüchtigen Zeichner, deren Stärke in der schnellen Anempfindung liegt. Er ist im höchsten Maasse brauchbar, um zu illustrieren oder um Zeichnungen zur Zeitgeschichte zu liefern; er popularisiert die neuen Grundsätze der Kunst, kann sehr verschiedenartig gestalten und hält doch immer ein gewisses Niveau. Er ist geschickt, ohne mit seiner Geschicklichkeit Missbrauch zu treiben und kann sich einstellen, wie die Umstände es erfordern, ohne als Künstler charakterlos zu werden. Einem solchen Talent kann es an vielfacher Beschäftigung und an Schätzung nicht fehlen. K. Sch.

Leo von König gehört zu jenen Künstlern, deren Gesinnung viel Schätzung verdient, die aber die Kunst besser kennen und verstehen, als dass sie gestalten könnten. Sie regen sich und den Betrachter zu grossen Forderungen auf, können das Ziel aber nur andeuten. Das ist Problematik — aber eine höchst edle.

❋

Die Ausstellung von Bildern Carl Strathmanns in der *Berliner Sezession* war nicht, was man gewünscht hätte. Eine Kollektivausstellung dieses Künstlers musste sehr kritisch gemacht werden, sehr geschmackvoll und zurückhaltend. Mit einer Anhäufung der grossen Bilder Strathmanns — die nicht seine besten sind — ist es nicht gethan. Es wäre ungerecht, auf Grund dieser Veranstaltung eine abschliessende Charakteristik zu geben. Es sei eine bessere Gelegenheit abgewartet.

❋

MÜNCHEN

Bei *Caspari* erfreute eine grössere Ausstellung graphischer Arbeiten von Rolf von Hörschelmann. Dieser Deutschrusse voll echt deutschen romantischen Empfindens kommt in seinen Holzschnitten, Zeichnungen und Buchillustrationen seinem Ideal immer näher. Ist Emil Preetorius mehr literarisch romantisch, mehr Humorist und in seinem Stil von englischer Graphik nicht ganz unbeeinflusst, so ist Hörschelmann reiner Lyriker, voll ursprünglichen romantischen Naturempfindens und verrät höchstens hin und wieder, dass er Dorée, Slevogt und Gogh von Herzen verehrt. Ähnlich wie Preetorius hat auch Hörschelmann namentlich zu Anfang das Silhouettenstück zu neuen Wirkungen wieder lebendig gemacht, aber bei Hörschelmann stellt sich wie bei allen seinen Arbeiten ein ganz anderer märchenhafter Charakter ein. Hörschelmanns Hand wird zusehends leichter und seine Naturphantasien erhalten mehr und mehr die gewünschte Duftigkeit. M.

❋



MARIA SLAVONA, KING CHARLES-HÜNDCHEN

CHRONIK

HERR PROFESSOR DR. GEORG BIERMANN, künstlerischer Beirat im Kabinett S. K. H. des Grossherzogs von Hessen und demnächst Generaldirektor der Kölner Museen, fährt mit bemerkenswerter Munterkeit fort, die deutsche Kunst zu kompromittieren. Immer auf Sensationen bedacht, war ihm jetzt der Gedanke gekommen, eine Sammlung moderner Kunst zu schaffen, die nichts kostet. Denn deutsche Künstler sollten ihre Werke dafür herschenken. Diese Sammlung sollte dem Grossherzog Ernst Ludwig zu seinem Regierungsjubiläum am 13. März als Angebinde überreicht werden. Das Rundschreiben Biermanns an die Künstler, das in seiner Art eine Höchstleistung darstellt, verdient in seinen wesentlichen Teilen unsterblich zu werden:

„Am 13. März begeht Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein sein fünfundzwanzigjähriges Regierungsjubiläum. — Dieser Tag ist ein Festtag der deutschen Kunst und soll auch trotz dem tobenden Völkerringen würdig in die Erscheinung treten.

Wir Alle, Schaffende und Geniessende, danken dem Grossherzog ein Stück segensreicher deutscher Kunstentwicklung, das aus dem Buche der Geschichte nicht mehr zu tilgen ist; wir schauen zugleich aber auch voll froher Zuversicht der Zukunft entgegen, in der bei der Arbeit des Wiederaufbaus der Initiative und dem künstlerischen Weitblick des Grossherzogs von Hessen neue und lohnende Aufgaben zu Nutz und Frommen der deutschen Kunst vorbehalten sein werden. Der Gedanke, den Tag des Regierungs-Jubiläums zum Anlass einer besonderen Ehrung von Seiten der berufenen deutschen Künstlerschaft zu machen, liegt daher auf der Hand und wird auch den Beifall von Euer Hochwohlgeboren finden.

Schon vor dem Kriege hatte der Unterzeichnete bei Seiner Königlichen Hoheit dem Grossherzog die Begründung einer

Ernst Ludwig-Galerie für Deutsche Kunst in Darmstadt angeregt (wenn möglich in den Räumen des Residenzschlosses, die 1914 die Jahrhundert-Ausstellung beherbergten) und dieser Gedanke hatte die Kunstfreudigkeit des Grossherzogs besonders ergriffen, weil daran gedacht war, die Galerie unabhängig von Kommissionen oder dem Geschmack eines Einzelnen aus den freiwilligen Beiträgen der berufenen deutschen Künstler als ein ewiges Dokument unserer Zeit zu gestalten. Die Ernst Ludwig-Galerie sollte ein Tempel sein, in dem sich der deutsche Künstler von Ruf (Werdende und Vollender) für alle Zeiten verewigen würde.

Heute soll der Plan zur Tat reifen. Die deutsche Künstlerschaft wird sich an dem Tage des Jubiläums zu jener Ehrung zusammenfinden, die der Ernst Ludwig-Galerie zum Leben verhilft. Ein jeder der Berufenen spende für die Zwecke der Galerie einen Beitrag, der ihn und seine Kunst würdig repräsentiert. Diese Künstler-Jubiläums-Spende zur Begründung einer Ernst Ludwig-Galerie wird Ausdruck des Dankes der führenden deutschen Persönlichkeiten sein für all das, was Grossherzog Ernst Ludwig der deutschen Kultur während seiner Regierungszeit vor dem Kriege gegeben hat. Sie wird zugleich ein Zeichen des Vertrauens sein, das hoffnungsfroh und stark an eine deutsche Zukunft glaubt.

Ich hoffe in der Annahme nicht fehl zu gehen, dass die hier gegebene Anregung die Zustimmung von Euer Hochwohlgeboren hat und weit über die Kreise des Rheinlandes hinaus auch sonst bei den führenden Künstlern aller Richtungen tatkräftige Förderung findet . . . .“

Ein vorgedruckter Revers, dass der eingeladene Künstler dem Aufruf gern gefolgt sei und den Grossherzog beglückwünsche, lag zur gefälligen Benutzung bei.

Der Grossherzog von Hessen meint es gut, aber er hat Unglück mit seinen Künstlern und Kunstberatern. Vor allem in den letzten Jahren. Er mag ausrufen: Gott, bewahre mich vor meinen Freunden! In Wahrheit steht es so, dass kein rechter Kunstfreund gern von dem Darmstädter Kunsttreiben hört. Biermanns Schreiben sagt schon insofern Falsches, als die deutschen Künstler, mit Ausnahme vielleicht der direkt Geförderten, keineswegs Ursache haben, dem Grossherzog dankbar zu sein. Diese Wendung von der Dankbarkeit mutet wie ein unzulässiger Druck an.

Der Satz, die Galerie solle unabhängig von Kommissionen und von dem Geschmack eines Einzelnen aus freiwilligen Beiträgen der Künstler entstehen, ist im Munde des künftigen Generaldirektors der Kölner Museen eine hübsche kleine Charakterlosigkeit. Umsomehr als er doch die Künstler ausgesucht und zum Schenken eingeladen, das heisst, die Galerie auch so von dem (schlechten) „Geschmack eines Einzelnen“ abhängig gemacht hat. Biermann muss wissen — er weiss es auch — dass eine zusammengeschenkte Sammlung schlecht werden muss und alles andere als vorbildlich sein würde. Man sammelt für eine öffentliche Galerie ja nicht Künstlernamen, sondern Kunstwerke, erwirbt nicht das Zufällige, das den Künstlern entbehrlich Scheinende, sondern sucht mit Mühe die besten Arbeiten zu erlangen. Biermann fühlt auch offenbar die Phrase; er macht darum noch mehr Phrasen und spricht von einem „ewigen Dokument“, von einem „Tempel“. Mit Speck fängt man Mäuse.

Dieses Mal war der Kluge nicht klug genug. Die Spekulation auf den Byzantinismus der Künstler hat nicht Erfolg gehabt, sie erregte vielmehr berechtigte Entrüstung. Der Effekt war so peinlich, dass der übereifrige Beirat, der sogar die Frau Grossherzogin mit in sein Spiel gezogen hatte, desavouiert werden musste. Der Grossherzog verweigerte die Annahme, sandte die eingegangenen Werke zurück und trennte sich von Biermann. Die Künstler der Freien Sezession und des Verbandes bildender Künstler haben in einem offenen Brief protestiert; sie hatten den Eindruck, als solle ihr Idealismus dem Ehrgeiz eines streberhaften Mannes dienen und als würde der Name des Grossherzogs missbraucht, um eine Pression auszuüben. Sie fühlten sich mit Recht beleidigt durch die Zumutung und durch die dreiste Form. Das Rundschreiben Biermanns, als „Grossherzogliche Angelegenheit“ versandt, streift den Amtsmissbrauch.

Frage: Wie lange soll dieser Herr Georg Biermann eigentlich noch das deutsche Kunstleben mit seinen Streichen beunruhigen? Antwort: Figaro ist unsterblich.

K. Sch.

❋

DAS KUNSTBLATT

So lautet der Titel einer soeben im Verlage von Gustav Kiepenheuer in Weimar erschienen Zeitschrift, die die Förderung der neuesten Kunst auf ihr Panier geschrieben hat — jener Kunst, die Nolde und Munch unter ihre Begründer rechnet, rüstige Ahnen von einigen fünfzig Jahren, die heute schon zu dem Range von Altmeistern aufgerückt sind. Das Programm der Zeitschrift ist vortrefflich, und vortrefflich ist auch der Aufsatz Gustav Schieflers über Munch, der als ragender Pfeiler und Stütze inmitten des ersten Heftes steht. Was aber der Herausgeber um diesen Schieflerschen Pfeiler herumgebaut hat, erscheint leider als wenig geeignet, der neuen Kunst unter der Masse des Publikums weitere Freunde zu werben. Am Eingange steht ein von Schmockbrillanten funkelnder Aufsatz des Herrn Schriftleiters, der den Künstler der neuen Zeit begeistert feiert, während er dem Vertreter der jüngst vergangenen Zeit, dem Impressionisten, allerlei Unfreundliches nachsagt. Man höre nur: „Ruhelos, unstet und flüchtig, wie der sich selbst verlorene Kain durchraste er die Welt des Selbstbetrugs, lüstern nach den Gaukelbildern der Sinne, lechzend nach lockerem (?) Augenschmaus, brünstig nach dem Niefassbaren, dem von Sekunde zu Sekunde entschwebenden Kaleidoskopgeflimmer einer eingebildeten Wirklichkeit . . . . .“ Im weiteren Verlauf des Heftes findet sich der befremdliche, aber doch nicht ganz neue Einfall, Zitate aus den Schriften grosser Künstler der Vergangenheit für die Charakteristik moderner Meister zu verwenden. In Versen Hölderlins soll Munch umschrieben werden, durch Heine soll Otto Hettner charakterisiert werden und durch Delacroix

Max Oppenheimer, der sich leider dazu hat hinreissen lassen, seinen Namen zu einem „Mopp“ zusammenzuziehen, wobei der Uneingeweihte an den Kosenamen eines rundlichen Hündchens zu denken geneigt sein wird. Delacroix bemerkt in den angeführten Sätzen einiges Beherzigenswerte über den genialen Menschen als den hervorragend Vernünftigen: „Sogenannte geniale Männer, wie wir sie heutzutage sehen, die affektiert und lächerlich sind, bei denen sich Geschmacklosigkeit und Anmassung den Rang streitig machen, deren Idee stets von Wolken verdunkelt ist, und die sogar in ihre Lebensweise eine Verschrobenheit hineintragen, die sie für ein Zeichen von Talent halten, solche Männer sind nur Zerrbilder von Schriftstellern, Malern und Musikern . . . . .“ Man fragt sich, inwieweit diese Anmerkung wohl durch „Mopp“ motiviert worden sei. Eher scheint sie eine verhüllte Anzüglichkeit an die Adresse des Herrn Herausgebers zu richten.

Über den Namen des Herausgebers bestehen Zweifel. Auf dem Titel heisst er Paul Westheim, dagegen wird er auf der Anzeige des Kiepenheuerschen Verlags in einem soeben erschienenen Lagerkatalog der „Neuen Kunst“ Paul Wertheim genannt. Wir möchten uns für Wertheim entscheiden. Es klingt richtiger. Also — die neue Kunst bei Wertheim? Man würde sie lieber unter einer anderen Firma sehen. Gustav Pauli.

✵

REMBRANDT-VERKAUF NACH AMERIKA

Aus den „Times“ erfährt man, dass wieder ein Gemälde von Rembrandt den Weg von England nach Amerika gemacht hat: Sir Andley Neelds in Red Lodge zu Grittleton, Wiltshire, hat sein „Bildnis eines Juden“ verkauft an den irischen Sänger John Mc. Cormack, der es um eine grosse Summe für sein Haus in Amerika erstand. (Entweder haben auch irische Tenöre Einnahmen wie Caruso, oder Mc. Cormack ist nicht der wirkliche Käufer, sondern nur ein Mittelsmann.) Das Werk, Brustbild eines Juden in einem merkwürdig schief sitzenden Schlapphut und umgelegten weissen Hemdkragen mit Troddel, ist 38 Zentimeter hoch und 30 Zentimeter breit und gehört nach Bode (Rembrandt-Werk Nr. 312) in die Zeit um 1645.

Diesmal scheint es sich eher um ein Originalwerk Rembrandts zu handeln als im Falle der „Alten Frau, über das Gelesene nachdenkend“, die Mr. Frick im vergangenen Jahre aus der Sammlung Porges für eine Million Mark erworben hat. Dieses Bild gilt nämlich nicht bei allen Kennern als Rembrandt. Bredius hält es für eine Arbeit von Rembrandts Verwandten und Schüler Carel van der Gluym, von dem bezeichnete Bilder das Museum in Leyden und der amerikanische Arzt und Sammler Dr. Stellwell besitzen. E. W.

✵

HENRY P. NEWMAN †

Durch den Tod Henry P. Newmans ward in die Reihe der guten deutschen Kunstsammler eine empfindliche Lücke gerissen. Der Hamburger Kunstfreund hatte echte Freude an schönen Bildern und warmes Verständnis für entscheidende Werte. Vor allen, verehrte er, ursprünglich wohl angeregt durch Lichtwark, in Max Liebermann einen der Grossen unsrer Zeit. Besonders einige glückliche Käufe der letzten beiden Jahre, aus der Periode der schönen Gartenbilder, waren berufen, seine Liebermann-Sammlung, in der, neben dem Bildnis der Gattin, ein Korso auf dem Monte Pincio von 1911 hervorragt, zu einem imponierenden Ganzen auszubauen. Wenn er daneben auch Künstler andrer Richtung, wie etwa Thoma und Kalckreuth, hochschätzte, sein Herz gehörte doch den Impressionisten. Von Monet besass er eine wundervolle Gartenlandschaft, ferner einen bedeutenden Cézanne, und dass er beim Sammeln persönlichen Mut hatte, zeigt sein grosser Manet-Ankauf auf der Dresdener Franzosenausstellung von 1914: Das herrliche Bild der „Badenden“ (etwa 1865) erwarb er, weil ihn eine starke Leidenschaft für dieses Werk plötzlich erfasst hatte. Thatsächlich gab es seiner Sammlung einen ausgesprochenen Mittelpunkt.

Ein Bildnis, das Liebermann vor einigen Wochen von ihm begonnen hatte, ist leider unfertig geblieben.
E. W.

✵

CAROLUS-DURAN †

Carolus-Duran (eigentlich Charles-Auguste-Emile Duran) ist in Paris gestorben. Er ist beinah achtzig Jahr alt geworden, hat zeitlebens Glück gehabt und ist wohl auch immer glücklich gewesen. Fussend auf seinen vergötterten Meistern Tizian, Rubens und Velasquez, die er als Wunderkind so inbrünstig im Louvre und in den römischen Galerien kopierte, sah er auf seiner langen Virtuosenlaufbahn lächelnd Schulen kommen und gehen, hielt sich, als guter Kamerad und bon enfant, trotz aller akademischen Würden, eher links als rechts, liess sich nach Meissoniers Tode zum Präsidenten des Marsfeldsalons wählen und diente zum Ausgleich dann wieder als Direktor der „Académie de France“ in Rom der offiziellen Kunstmacht. Er war der Liebling aller, seit seinen ersten Anfängen. Er gehörte zu den besonderen Temperamenten, die, wie Eugène Montrosier sagte, „sich aus dem Tuch des Ruhms einen Mantel schneiden und ihn so zu tragen wissen, dass er sich niemals abnutzt“. Als er in seiner Frühzeit genug kopiert hatte, liess Carolus-Duran sich massvoll durch Courbet revolutionieren, sah dann Courbet durch die Alten und gewann so jene realistische Form, die niemals Anstoss erregt, und jene halb-kühle, halb-warme Palette, die eine angenehme Glätte, zugleich aber eine gewisse Frische verbürgt ohne das Auge aufzuregen.

Dazu der Geschmack des Nationalinstinkts, — kein Wunder, dass Carolus-Duran der bevorzugte Porträtmaler der zeitgenössischen oberen Gesellschaft wurde. Andrerseits ist zu sagen, dass er sein wohlfunktionierendes Handwerk niemals missbraucht hat. Seine besten Arbeiten sind: die „Dame mit dem Handschuh" (im Luxemburgmuseum), die Bildnisse seiner bildschönen Tochter, die mit Georges Feydeau verheiratet ist, seines Freundes René Billotte, des Landschaftsmalers und Finanzdirektors, ferner die „Dame mit dem roten Fächer" und das „Enfant bleu", ein Gainsborough-Reminiszenz. Er hat auch Genrebilder und Akte gemalt, die allerdings wenig wert sind. Dagegen sah ich gelegentlich kleine Landschaftsstudien von ihm, im Geiste von Fontainebleau erfasst, Sachen malerischer Einkehr, die bei diesem Manne des Metiers überraschen mussten und den Gedanken nahelegten, dass der verherrlichte und verehrte Mann am Ende doch seinen Beruf verfehlt hat, weil er die Kunst zu leicht genommen und seine Zeit nicht verstanden hat. Julius Elias.

❀

Octave Mirbeau, einer der feinsten und seltsamsten Köpfe Frankreichs ist, beinahe siebzig Jahr alt, auf seiner Besitzung Cheverchemont bei Triel einem wiederholten Schlaganfall erlegen. Die Presse Deutschlands, dessen Kunstsuchern er immer ein guter Freund gewesen ist, hat ihn als Romandichter, Dramatiker, sozialkritischen Schriftsteller geschildert; eins aber hat sie vergessen, dass dieser Schüler der Goncourts in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu den grössten europäischen Kunstkritikern zählte. Das Wort selbst hörte er nicht gern. Als ich ihm 1914 in seiner Frühlingseinsamkeit einen Krankenbesuch machte und bemerkte, wie im Lauf des himmlisch schönen Tages die Wärme alter Kunstleidenschaft wieder über ihn kam, da wagte ich die Frage: „Warum sammeln Sie Ihre Kunstkritiken nicht, statt sie in den Zeitungsbänden verstauben zu lassen? Ich will Ihnen helfen, wenn Sie wollen." Er antwortete: „Ich könnte Sie eines Tages beim Wort nehmen. Aber ich glaube nicht, dass ich es thun werde. Ich war niemals Kunstkritiker. Ich war vielleicht Prophet, der von der Tribüne abtrat, als seine Weissagungen sich erfüllt hatten." Dabei machte er, wie aus tiefer Erinnerung, eine kurze leuchtende Geste eifernder Beredsamkeit. Das Leben dieses Weltverbesserers ist Kampf gewesen. Der Unterpräfekt von Saint-Girons hängt kurzentschlossen den Beamtenrock an den Nagel und wird Journalist. Er schlägt sich für Bonapartismus und Antisemitismus, er, der spätere fanatische Dreyfusard. Über „La France", „Figaro", „Gaulois" und „Echo de Paris" gelangte er zum „Journal" und „Gil Blas", um bei den Anarchistenblättern „En dehors" und „La révolte" zu landen, einem Organ, aus dessen polemischem Stoff auch Camille Pissarro die Motive für ein im Dunkel verbliebenes Album höchst aufrührerischer Federzeichnungen gewann. Zu Beginn der achtziger Jahre gelangte Mirbeau von der Opposition gegen die herrschende Gesellschaft wie von selbst in die Opposition gegen die herrschenden Kunstmeinungen. Er entdeckte den Künstler in sich. Sein Urteil und seine Propaganda waren seit der ersten Stunde auf Sensibilität (ein Wort, das er selbst in die Welt geworfen hat) und ursprünglichen Geschmack gegründet. Er war ein einfacher Bilderkenner, kein gelehrter Kunsttheoretiker oder ästhetisierender Philosoph. Sein Mittel war lebensfrische Deutung, Analyse, Eindrucksschilderung. Er war der Kritiker, den der malerische Impressionismus geboren hatte, und von dem diese Schule wiederum lebte und, durch die Brutalität einer Welt hindurch, sich zum Siege führen liess. Innerhalb des Impressionismus, waren es die reinen Landschafter, denen Mirbeaus hartnäckiger und immer aufs neue einsetzender Vorpostenkampf galt: über Cl. Monet, dessen Naturevangelium ihn tiefinnerlichst berührte, hat er unendlich oft und das Schönste geschrieben, über diesen „Insultiertesten der Insultierten". Seine andere künstlerische Lebensaufgabe war, die Erscheinung Rodins der Welt verständlich zu machen; auch den Zeichner Rodin hat er in einer Luxusausgabe von 120 Blättern zum ersten Male dem französischen Publikum vorgestellt. So konnte Judith Cladel ihrem grossen, stolzen Rodinwerk die Widmung voransetzen: „Octave Mirbeau, der das Genie Rodins als erster verteidigte."

Julius Elias.

AUKTIONSNACHRICHTEN

NEW-YORK

Deutsche Bilder im *Metropolitan Museum.*

Der bekannte Bildersammler Joseph Stransky, Dirigent der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft, der in Amerika leidenschaftlich für die gute deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts eintritt und hierzu, dank seines entwickelteren Geschmackes und feineren Verständnisses besser geeignet ist, als der verstorbene Hugo Reisinger, hat sich entschlossen, dem Metropolitan Museum vier bedeutende Gemälde aus seiner Sammlung zu verkaufen. Es sind dies: Leibl, „Mädchenkopf mit weissem Kopftuch“ aus dem Jahre 1885; Liebermann: „Die Seilerbahn“; Hans Thoma: „Landschaft“; F. A. von Kaulbach: „Italienische Landschaft“. Da eine wirklich ernsthafte Vertretung in diesem Museum bisher fast ganz fehlte, ist dieses Ereignis an sich erfreulich, zumal da es den Kunstbesitz in Deutschland nicht schmälert.

BERLIN

Auf der Auktion der Sammlung des verstorbenen Geheimrats Dr. E. Lingner, Dresden, die bei *Lepke* stattfand, notierten wir folgende Preise für moderne Bilder: Nr. 78. Lenbach, „Saharet“: 4350 Mark. — Nr. 80. Stuck, „Mary“ im Velasquez-Kostüm: 5000 Mark. — Nr. 81. Derselbe, „Kinderkopf“: 5200 Mark. — Nr. 82. Derselbe, „Prestissimo“: 8000 Mark. — Nr. 83. Derselbe, „Dissonanz“: 9000 Mark. — Nr. 84. Derselbe, „Meerweibchen“: 6250 Mark. — Nr. 85. Derselbe, „Die Pest“: 1000 Mark. — Nr. 86. Derselbe, „Tilla Durieux“: 2750 Mark. — Nr. 87. Spitzweg, „Begegnung“: 7350 Mark.

*

Versteigerung der Sammlung Michel (Mainz), Berlin, 27. Februar, bei *Lepke.*

Der im Jahre 1900 verstorbene Mainzer Kommerzienrat Stefan Carl Michel hatte in jahrzehntelanger Thätigkeit eine Sammlung von 80 niederländischen Gemälden von zum Teil sehr bedeutender Qualität zu verhältnismässig niedrigen Preisen zusammengebracht. Das war im vorigen Jahrhundert noch möglich, wenn man auf die ganz grossen Namen wie Rembrandt und Franz Hals, Rubens und van Dyck verzichtete und im übrigen vorsichtig auswählte. Die zum Teil recht hohen Preise, die bei der Auktion bezahlt wurden, beweisen, dass der verstorbene Sammler einen ausgesprochen guten Geschmack und eine glückliche Hand besass. 750000 Mark Gesamterlös für 80 Niederländer, von denen naturgemäss nicht alle ersten Ranges sein können, bedeutet auch wirtschaftlich ein beachtenswertes Resultat. Nach solchen Vorkommnissen wäre es zu wünschen, dass auch die Kölnische Sammlung Oppenheim, deren Versteigerung schon vor dem Kriege angesetzt war, wegen des Fehlens des internationalen Marktes dann aber aufgeschoben wurde, nun doch während des Krieges unter den Hammer käme. Käufer für alte Bilder scheinen ja auch in Deutschland vorhanden zu sein, und der Vorteil wäre, dass auch diese Sammlung in Deutschland bliebe.

Von den Michelschen Bildern fand das meiste Interesse ein früher Pieter de Hooch, ein Wachtstubenstück, glänzend komponiert und sehr temperamentvoll gemalt, ähnlich den Frühbildern in Rom und in Dublin. Es brachte 76800 Mark. Ein etwas kaltes Prunkstück von Gerard Terborch, „Der Bürgermeister von Deventer“, aus der späten Zeit des Meisters, schien mit 61000 Mark recht teuer, Adriaen von Ostades „Bauern in der Hütte“ mit 22100 Mark normal bezahlt. Von den Landschaftern waren Salomon von Ruisdael und Jan van Goyen besonders glänzend vertreten. Eine wunderbare neblig silberne Flusslandschaft von Salomon Ruisdael erzielte 38200 Mark, eine andre 26700 Mark — der Meister wird allmählich einmal zu Cuyp-Preisen aufrücken, er steigt von Auktion zu Auktion. Eine herrlich frische Landschaft von Goyen ward auch mir 36100 Mark bezahlt, was ungewöhnlich hoch, wenn auch, angesichts dieser Qualität, nicht zu hoch genannt werden muss. Dass auch ein allerdings sehr prächtiges Stilleben von Jan Fyt auf 31500 Mark steigen konnte, beweist, dass nicht die Namen, sondern die Qualität, gesucht werden. Ein kunsthistorisch sehr interessantes Stück erwarb das Kaiser-Friedrich-Museum für 30000 Mark: eine Skizze, genannt „Van Dyck-Schule“, eine ungewöhnliche Szene darstellend, das Abladen einer Jagdbeute. Es dürfte doch eine eigenhändige Arbeit von van Dyck selber sein, wenn nicht am Ende gar an Rubens gedacht werden kann. Doch hierüber wird demnächst wohl der Erwerbungsbericht des Kaiser-Friedrichs Museums Klarheit bringen.

Höchst bedauerlich ist, dass die Abbildungen im Katalog der Auktion fast ausnahmslos so miserabel sind. Wir haben selten etwas so Minderwertiges gesehen. Da eine solche Publikation wissenschaftliches Material darstellt, sollte man hier auf die Abbildungen mehr Sorgfalt verwenden. Dass man Besseres leisten kann, auch während des Krieges, sieht man an den Auktionskatalogen moderner Gemälde, die in den letzten Monaten erschienen sind.

Auch die sehr gewählten Porzellane der Sammlung Michel wurden an diesem Tage mit versteigert. Das Hauptkontingent stellten Figuren aus der ehemals Mainzer Manufaktur in Höchst, doch waren auch Ludwigs-

burg und Frankenthal mit je vier und Meissen mit drei Stücken vertreten. Für eine Ludwigsburger Bacchantin mit etwas Farbe und Gold gab man 1700 Mark, für den buntbemalten Waldhornbläser aus der Folge der Musiksoli (beide nach Modellen von Wilhelm Beyer, 1762 bis 1767), 1050 Mark. Eine Meissner Figur brachte 1750, eine andre 2380 Mark. Die Hauptstücke der Höchster Fabrik wurden wesentlich höher bewertet. Die berühmten beiden Kuss-Gruppen, etwas ungeschickte Plastik-Übersetzungen nach Paterschen Motiven, aus der Zeit des Modellmeisters Russinger, 1762—1766, brachten zusammen 30500 Mark. Dagegen erschienen die beiden Gegenstücke von Johann Peter Melchior, „Mädchen und Schlange", und „Knabe und Spitz" mit 25400 Mark noch verhältnismässig billig; denn diese beiden Arbeiten gehören doch mit zum Allerbesten, was „Deutsch-Tanagra" hervorgebracht hat.

Der Katalog der Porzellane wird allen wissenschaftlichen und ausstellungstechnischen Ansprüchen gerecht.

MÜNCHEN

Auktion der Galerie Oscar Hermes in München am 27. Februar 1917 bei *Helbing*.

Der Kunsthändler Oscar Hermes, der seit Anfang des Krieges im Felde steht, hat sich entschlossen, seinen Bilderbesitz zu veräussern und diese Versteigerung ergab ganz interessante Resultate.

Wenn die „München-Augsburger Abendzeitung" schreibt, der erwartete Preissturz für moderne Gemälde sei nun eingetreten (weil auf dieser Auktion nicht solche Phantasiepreise bezahlt wurden, wie man sie in den letzten Monaten von den grossen Auktionen her gewohnt ist), so liegt hier ein Trugschluss vor. Der Grund ist einfach der, dass die Bilder im allgemeinen keine Werke ersten Ranges waren, sondern mit wenigen Ausnahmen Mittelgut von ziemlich hohem Niveau, Dinge, wie sie in Kunsthandlungen, die nicht gerade zu den grössten gehören, immer anzutreffen sind. Wir meinen vielmehr, dass angesichts des Gebotenen die Preise durchaus keine Abschwächung erfahren haben, sondern sich auf der seit Jahren im Kunsthandel erreichten Höhe hielten.

Das ist ja auch nicht erstaunlich, weil gute deutsche Bilder nicht so zahlreich vorhanden sind, dass man von einem Überangebot sprechen könnte. Hier die Hauptpreise ohne den Aufschlag von 10 Prozent:

Nr. 5. Arnold Boecklin, „Felsen mit Wasserfall", 1846 (16×28), 800 Mk. — Nr. 6. Derselbe, „Waldschlucht" (16×28), 1000 Mk. — Nr. 7. Anton Burger, „Jagdbeute", 2650 Mk. — Nr. 8. L. Corinth, „Frühlingsstrauss", 1900 Mk. — Nr. 10. Derselbe, „Mutterglück", 1906, 7800 Mk. — Nr. 11. Derselbe, „Selbstbildnis", 1913, 3800 Mk. — Nr. 13. Derselbe, „Rosen und Tulpen", 4400 Mk. — Nr. 14. G. Courbet, „Liegender Hund", 7950 Mk. — Nr. 15. Defregger, „Mädchenbildnis", 4500 Mk. (zwei Zeichnungen von Defregger brachten zusammen 440 Mk.) — Nr. 22. Anselm Feuerbach, „Selbstbildnis", Kreidezeichnung, 230 Mk. — Nr. 23. Walter Firle, „Zwei Waisenmädchen", 4000 Mk. — Nr. 24. Derselbe, „Klosterschule", 5400 Mk. — Nr. 29. Ed. v. Gebhardt, „Edeldame", 1896, 2810 Mk. — Nr. 30. Derselbe, „Mann mit roter Kappe", 1900 Mk. — Nr. 31. Derselbe, „Mann mit Bart", 2600 Mk. — Nr. 33. Hengeler, „Morgentau" (71×77), 5000 Mk. — Nr. 34 u. 35. Derselbe, „Putte mit Enzian" und „Putte mit Schlüsselblume" (jedes 18×14), 2490 Mk. — Nr. 37. Ferd. Hodler, „Spanische Tänzerin", 3250 Mk. — Nr. 38. Derselbe, „Schwörender Landsknecht", 3600 Mk. — Nr. 39. Derselbe, „Morgennebel über dem Genfer See", 3700 Mk. — Nr. 44. Angelo Jank, „Im Dogcart", 1550 Mk. — Nr. 45. Derselbe, „Meldereiter", 1700 Mk. — Nr. 46. Derselbe, „Bayrischer Ulan", 1550 Mk. — Nr. 48. F. A. v. Kaulbach, „Kinder-Halbfigur", 4900 Mk. — Nr. 49. A. v. Keller, „Lachendes Mädchen", 1900 Mk. — Nr. 50. Derselbe, „Römischer Garten", 3800 Mk. — Nr. 51. Derselbe, „Totenklage", 3300 Mk. — Nr. 53. Derselbe, „Dame im grauen Kleide", 1900 Mk. — Nr. 54. Derselbe, „Tänzerin", 1730 Mk. — Nr. 56. Derselbe, „Schleierdame", 2000 Mk. — Max Klinger, „Aus Granada" (Aquarell, 32×22), 2800 Mk. — Nr. 67. Johann Sperl & Wilh. Leibl, „Im Obstgarten", auch genannt „Abendfrieden", 10000 Mk. (Das Bild brachte auf der Auktion Schmeil im Oktober 1916 6300 Mk.) — Nr. 68. Lenbach, „Damenbildnis" (Pastell), 4300 Mk. — Nr. 71. Menzel, „Regenwetter", Zeichnung 1881 ($8^1/_2$×11), 870 Mk. — Nr. 72. Derselbe, „Studienblatt von 1893" (18×12), Zeichnung, 220 Mk. — Nr. 87. Samberger, „Schauspielerin Hetzlecker", 1550 Mk. — Nr. 94. Gustav Schönleber, „Blick auf Sluis", 1910, 5500 Mk. — Nr. 95. Derselbe, „Brücke in Esslingen", 1916, 10100 Mk. — Nr. 96. Adolf Schreyer, „Pferdetrieb", 1856, 9100 Mk. — Nr. 104. Max Slevogt, „Festzug Unter den Linden", 1913, 6000 Mk. — Nr. 107. Derselbe, „Selbstbildnis von 1889" (37×37), 4200 Mk. — Nr. 108. Derselbe, „Früchte", „Stilleben", 1914, 6500 Mk. — Nr. 109. Derselbe, „Bildnis seines Neffen", 1891, 6400 Mk. — Nr. 112. Toni Stadler, „Staubsonne", 2600 Mk. — Nr. 116. Franz v. Stuck, „Selbstbildnis", 2950 Mk. — Nr. 117. Derselbe, „Susanne im Bade", 1915, Tempera (100×37), 7200 Mk. — Nr. 118. Derselbe, „Nebenbuhler", 6400 Mk. — Nr. 120. Hans Thoma, „Sommertag an der Nidda", 26000 Mk. — Nr. 121. Derselbe, „Wundervögel", 31000 Mk. — Nr. 122. Wilh. Trübner, „Dame mit Strohhut", 4200 Mk. — Nr. 123. Derselbe, „Parkmotiv aus Baden-Baden", 3800 Mk. — Nr. 124. Fritz v. Uhde, „Faun mit Panpfeife", 5000 Mk. — Nr. 125. Derselbe, „Modellpause", 16600 Mk. — Nr. 126. Derselbe, „Ritter mit Barett", 3700 Mk. — Nr. 146. H. v. Zügel, „Ziegen in einer Landschaft", 1916, 5000 Mark. — Nr. 147. Derselbe, „Jungvieh", 1911, 5100 Mark. — Nr. 148. Derselbe, „Heidschnucken", 1904, 7000 Mk.

E. W.

BERLIN

Versteigerung der Sammlung Carl Moll, Dienstag den 20. März 1917, im Auktionshaus am Kurfürstendamm.

Trotzdem die ausländischen Käufer fehlten und in Deutschland bisher kein grosser Markt für italienische Meister war, brachte die Auktion doch ein sehr gutes Resultat. Dreiviertel Millionen Mark für 37 Bilder blieben nicht hinter den kühnsten Schätzungen zurück. Vorsichtige Leute hatten auf 500000 Mark taxiert. Schuld daran war besonders die schöne Madonna von „Giovanni Bellini", die mit fast einer viertel Million bezahlt wurde, von Händlern, für wen, war nicht zu erfahren. Dann waren auffallend teuer die florentinischen und umbrischen Primitiven, während der schöne „Giorgione" mit 42000 Mark recht billig blieb. Auch der Meister der „Gala Sforzesca" und der Boltraffio erreichten mit 16500 und 24000 Mark wohl nicht ganz die Taxate. Der frühe Correggio war mit 50000 Mk. normal, die „Kreuztragung" Tintorettos, die nach Ansicht einiger der hervorragendsten Kenner doch als eigenhändiges Werk des grossen Jacopo angesehen wird, erschien mit 56000 Mark billig, ebenso das auf Veronese gekaufte, aber dem Tintoretto sehr nahestehende Bild von „Christus und der Samariterin am Brunnen" mit 21000 Mark. Das rätselhafte, „Moroni" genannte Männerbildnis, das wir abbildeten und das eine deutsche Arbeit sein könnte, erzielte 20000 Mk.

Die Preise wären wohl noch höher gestiegen, wenn die Erhaltung der Bilder im allgemeinen besser gewesen wäre. Ganz intakt sind ja alte Bilder fast nie; je berühmter sie sind und je öfter sie den Besitz gewechselt haben, umsomehr ist daran herumrestauriert worden. Wenn ein schönes Gemälde, wie der Bellini, „nur" geputzt und nicht gleich ausgekittet und übermalt ist, giebt man sich schon zufrieden und freut sich, dass es nicht von Retouchen wimmelt. Verhältnismässig sehr gut erhalten waren der Savoldo, der Tiepolo, der sogenannte Veronese und ein kleines Bildchen von Civerchio da Crema („Darstellung im Tempel"), das für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben wurde. Doch das waren die Ausnahmen. Die weitaus meisten Bilder sind nun einmal geschminkt, und eine Übermalung, die ein gutes Bild des neunzehnten Jahrhunderts schwer verkäuflich machen würde, wird von den Käufern alter Meister fast anstandslos mit in den Kauf genommen.

Wir geben hier die Preise, ohne die zehn Prozent Zuschlag: Nr. 1. Umbroflorentiner: „Der heilige Nicolaus", 4600 Mk. — Nr. 2. Florentiner um 1400: „Der Tod Mariä", 1950 Mk. — Nr. 3. Taddea Gaddi: „Darstellung im Tempel", 16500 Mk. — Nr. 4. Alegretto Nuzi: „Madonna", 9800 Mk. — Nr. 5. Umbrische Schule um 1420: „Madonna", 14100 Mk. (Museum in Kopenhagen.) — Nr. 6. Neri di Bicci: „Madonna mit Engeln", 9300 Mk. — Nr. 7. Rosello Franchi: „Madonna", 18000 Mk. — Nr. 8. Venezianisch: „Petrus", 4300 Mk. — Nr. 9. Carlo Crivelli: „St. Andreas", 6800 Mk. — Nr. 10. Meister der Pala Sforzesca: „Madonna", 16500 Mk. — Nr. 11. Civerchio da Crema: „Verkündigung", 7500 Mk. — Nr. 12. Derselbe: „Darstellung im Tempel", 17000 Mk. (Kaiser-Friedrich-Museum). — Nr. 13. Vivarini-Werkstatt: „Madonna mit Engeln", 900 Mk. (Professor E. Orlik.) — Nr. 14 Matteo da Gualdo: „Verlobung der hl. Catharina" 25000 Mk. — Nr. 15. Giovanni Bellini: „Madonna". (ausgeworfen mit 50000 Mk.) 240000 Mk. — Nr. 16. Bramentino: „Madonna", 6400 Mk. — Nr. 17. Boltraffio: „Johannes der Täufer", 24000 Mk. — Nr. 18. Bartolommeo Montagna: „Madonna", 20000 Mk. — Nr. 19. Giovanni Buonconsiglio: „Die Beschneidung Christi", 9000 Mk. — Nr. 20. Giorgione: Bildnis eines jungen Ritters, 42000 M. — Nr. 21. Schiavone: „Vision Daniels", 2900 Mk. — Nr. 22. Derselbe: „Salbung Sauls", 3300 Mk. — Nr. 23. Bonifazio Veneziano: „Predigt des heiligen Antonius", 10000 Mk. — Nr. 24. Cariani: Bildnis eines Edelmanns, 10000 Mk. — Nr. 25. Correggio: „Pietà" (Frühbild), 50000 Mk. — 26. Giov. Battista Moroni: Bildnis eines Edelmanns (vielleicht deutsch), 20000 Mk. — Nr. 27. Giov. Girolamo Savoldo: Bildnis eines Philosophen, 11500 Mk. — Nr. 28. Salviati: Männerbildnis 13000 Mk. — Nr. 29. Tintoretto: „Kreuztragung Christi", 56000 Mk. (Generalmusikdirektor Richard Strauss). — Nr. 30. Derselbe: Bildnis eines päpstlichen Würdenträgers, 9000 Mk. — Nr. 31. Mazzuoli: „Die vier Evangelisten" zusammen 7200 Mk. — Nr. 32. Veronese: „Christus und die Samariterin am Brunnen", 21000 Mk. — Nr. 33. Piazetta: „Heilige Familie", 6000 Mk. — Nr. 34. Francesco Zuccarelli: Landschaft mit Schafen, 2100 Mk. — Nr. 35. Derselbe: Landschaft mit Vieh, 2500 Mk. — Nr. 36. Giovanni Battista Tiepolo: Kopf eines Priesters, 18500 Mk. — Nr. 37. Pietro Longhi: Bildnis eines Nobili, 9500 Mk.

Im Anschluss an die Sammlung Moll wurden die Niederländer der Sammlung Unger versteigert. Die Qualität war recht ungleich und der alte Lippmann hätte hier sein geflügeltes Wort vom Abfall der Niederlande wiederholen können. Die Preise waren normal, die Anschreibungen nicht. Der eine der beiden Jacob von Ruisdaels, vor dem im Katalog nicht gewarnt wurde, stammte sicher nicht von dem Meister. Auch der Allaert van Everdingen war, wenn auch gut, so doch sehr problematisch, ebenso der Jan Both und das Männerbildnis, das unter van Dyck ging. Die beiden berühmten Stücke, der grosse van Dyck, der einmal zur Casseler Galerie gehörte, und der Rubens, wurden mit 30000 und 47000 Mk. mässig bezahlt. Das schönste Bild der Sammlung, der Sieberechts, blieb mit 7200 Mk. billig.

Wir geben die wichtigsten Preise: 2. Both: Landschaft, 620 Mk. 5. Gonzales Coques: Familienbild, 2500 Mk. 6. A. van Croos: Flachlandschaft, 5200 Mk. 9. Anton van Dyck: „Hero und Leander", 30000 Mk. 10. Derselbe (!): Männerbildnis, 2350 Mk. 11. Allaert van Everdingen: Landschaft, 850 Mk. 12. Pieter de Grebber: Brustbild einer Frau, 1250 Mk. 19. Cornelis Molenaer: Landschaft mit Christus und den Jüngern, 1450 Mk. 20. Pieter Molyn: Landschaft, 800 Mk. 21. Adriaen van Ostade: „Dorfschule", 9100 Mk. 28. Salvator Rosa: Krieger in einer Landschaft, 2500 Mk. 29. Rubens: „Opfer Abrahams", 47000 Mk. 30. Jakob van Ruysdael: Landschaft, 6000 Mk. 37. Jan Sieberechts: „Die Furt", 7200 Mk. 36. David Teniers: Höhle mit Staffage, 5800 Mk. 37. Derselbe: Raucher am Kamin, 6200 Mk. 45. Zuccarelli: Landschaft, 3000 Mk.



In den nächsten Heften sollen auf dieser letzten Seite des Heftes Künstleranekdoten mitgeteilt werden. Es wird kein bestimmtes Versprechen gegeben; wir beginnen, fahren fort und sehen zu, wie weit wir gelangen. Es geschieht nicht nur des Vergnügens wegen, das das Erzählen und — hoffentlich — auch das Lesen verursacht, sondern weil manche Künstleranekdote die Eigenschaft hat, wie ein Blitzlicht in die Seele des Künstlers, in den Prozess des Schaffens und in das Wesen einer bestimmten Kunstart hineinzuleuchten. Vor kurzem hat A. Georg Hartmann in seinem „Künstlerwäldchen" bereits mit Glück begonnen, Beiträge zu einer Naturgeschichte der Kunst und der Künstler in Scherzworten zu geben, — in Scherzworten, wie sie aus der Thätigkeit heraus entstanden sind und von Atelier zu Atelier oder auch von Salon zu Salon weitererzählt werden. Das Material ist gross, da eigentlich jeder Künstler es irgendwie mehrt. Nur ist dieses Material sehr verstreut und schwer zusammenzubringen. Die Leser werden darum eingeladen sich zu beteiligen und zu helfen, durch Mitteilungen gut zugespitzter Künstlerworte das allgemeine Vergnügen an der Anekdote zu erhöhen.

* * *

HUGO VON TSCHUDI IN MÜNCHEN

Als Hugo von Tschudi von Berlin nach München übergesiedelt war, glaubte man dort, dass ihm manches fehlen würde. Unter anderm auch die Freundschaft Max Liebermanns, der den Direktor der Berliner Nationalgalerie oft mit seinem Einfluss in den Kreisen der Stifter — und auch sonst, wie man sagte — unterstützt hatte. Der Maler Toni Stadler wurde in München gefragt, wie Tschudi sich denn nun wohl in seinem neuen Wirkungskreis fühle. Er antwortete: „Ja, Herr von Tschudi kommt mir in München vor wie eine Witwe, die immer herumläuft und jammert: Wissen's a so a lieber Mann, wie mein lieber Mann, das findt man nimmer!"

MANET UND COURBET

Als Manet seine „Olympia" gemalt hatte, kam Courbet ins Atelier, um sie sich anzusehen. Er betrachtete sie lange und ihm gefiel nicht die flache Art der Malerei, der die ausgesprochen plastisch-zeichnerische Modellierung fehlt. Er sagte: „Das ist eine Spielkarte, das ist eine Pikdame!" Worauf Manet antwortete: „Ihr Ideal, Herr Courbet, Ihr Ideal ist eine Billardkugel!"

LEIBL IM „LOHENGRIN"

Einige Freunde hatten Leibl überredet, in München einer Aufführung des „Lohengrin" beizuwohnen. Während des ersten Aktes sass Leibl schweigend da. Dann stand er auf, um fortzugehen. Die Freunde wollten ihn hindern und sagten, das Stück sei noch nicht zu Ende. Er liess sich aber nicht halten und rief: „Lasst's mi aus, i kann koan' Ritter sehn!"

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



LOVIS CORINTH, BILDNISZEICHNUNG. 1916





HANS BALDUNG GRIEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Dürer hat vermutlich keinen von den Malern, die sich ihm anschlossen, in demselben Grade gebilligt und anerkannt wie den Hans Baldung, der den Beinamen Grien führte, ja er mag in schweren Stunden mit etwas wie Neid auf die leichten Lösungen geblickt haben, die dem Genossen glückten. Der Bericht über eine Locke, die vom Haupte Dürers stammt, nennt den Strassburger Maler als den ersten Besitzer, der sie irgendwie empfangen und in Ehren gehalten hat. Und ein sicheres Zeugnis für kameradschaftliche Beziehungen zwischen Dürer und Baldung liegt in dem Tagebuche der niederländischen Reise. Da ist einmal verzeichnet, dass Dürer Holzschnitte Baldungs verkauft, und einmal, dass er davon verschenkt habe.

Baldung kam nach glaubwürdiger Überlieferung in Weyersheim zum hohen Turn — das ist Weyersheim am Thurm bei Strassburg — zur Welt. Allerdings nennt er sich in der feierlichen Inschrift des Freiburger Hochaltars „Gamundianus" und scheint das Einhorn, das Stadtwappen von Gmünd, als sein Wappenzeichen zu führen. Sein Geschlecht stammte wohl aus der schwäbischen Stadt Gmünd, die halbwegs zwischen Nürnberg und Strassburg liegt. Er scheint in jungen Jahren zu Nürnberg geweilt und von der Persönlichkeit Dürers tiefe und für die Dauer wirkende Anregungen empfangen zu haben. Namentlich im Faltenwurfe, dem er wenig selbständige Beobachtung zuwandte, blieb er dem Dürerschen Systeme sein Lebenlang treu.

Im Jahre 1505 erschien zu Nürnberg ein reich illustriertes Buch mit dem Titel „der beschlossen gart des rosenkranz mariae", in dessen Holzschnitten die neuere Kritik scharfsichtig und ohne Zweifel richtig die Hand Baldungs erkannt hat. Erscheint der Strassburger in diesem Buche neben Schäufelein, den die Stilprüfung in ein ähnliches Verhältnis zu Dürer stellt wie ihn, so liegt die Vermutung nahe, dass Baldung wie Schäufelein Schüler Dürers im

eigentlichen Sinn, also Lehrknaben oder Gesellen gewesen seien und sich 1505, als ihr Meister nach Oberitalien aufbrach und seine Werkstatt schloss, auf eigene Hand in Nürnberg zu bethätigen begonnen hätten.

1509 schon erwirbt Baldung das Bürgerrecht in Strassburg. Wie lange vor diesem Termin er dorthin gekommen sei, lässt sich nicht feststellen. Man könnte wagen, die Beziehungen Baldungs zu Dürer aus einer älteren Begegnung zu erklären, da ja der Nürnberger schon 1493 als wandernder Geselle in Strassburg gewesen ist. Solange wir aber die Thätigkeit Baldungs, dessen Geburtsjahr leider unbekannt ist, über das Jahr 1505 nicht zurückverfolgen und die Holzschnitte im „beschlossen gart" als seine Erstlinge betrachten, beginnen wir die Bio graphie mit einer Nürnberger Lehrzeit und nehmen, wie für Schäufelein das Geburtsjahr mit „bald nach 1480" an.

Baldung verliess früh den Bannkreis Dürers und arbeitete im Westen, in Freiburg und in Strassburg bis zu seinem To d im Jahre 1545.

Isenheim liegt nicht weit von Strassburg entfernt, und dort stand seit 1512 etwa jener Altar, den wir als das Hauptwerk Grünewalds in höchsten Ehren halten. Die Kunstforscher arbeiten gern mit geographischen Begriffen, sie lieben es, von fränkischer und schwäbischer Kunst zu sprechen und die Kunstweisen als landschaftliche Dialekte aufzufassen. Dürer ist ihnen ein Franke, Baldung ein Rheinschwabe, Grünewald wird manchmal ebenfalls als Rheinschwabe, zuweilen auch als Franke vom Mittelrhein betrachtet. Wie dem auch sei, das Ergebnis solcher Eingliederung bleibt unbefriedigend. Dürer und Baldung sind im Wesentlichen ihres Strebens gleich gerichtet, während Grünewald weit ab und einsam für sich steht. Dagegen ist nicht anzukommen mit dem Nachweise, dass der Strassburger den Isenheimer Altar gekannt und ein Bildmotiv daraus übernommen habe. Anregungen dieser Art berühren den Kern nicht.

Das unsichere Urteil über Baldung, das man in der kunsthistorischen Literatur findet, kontrastiert gern das „Malerische" oder „Koloristische" in des Strassburgers Schöpfungen mit dem „Zeichnerischen" in Dürers Werk — in einer beklagenswert unsauberen Terminologie. Baldungs Kunst im Ganzen und Grossen ist nicht minder zeichnerisch als Dürers Kunst. Man darf einige Bilder, wie die Glasmalereien, die er geschaffen hat, schönfarbig nennen, aber kaum koloristisch und noch weniger malerisch. In seiner glücklichsten Zeit — das ist um 1512 — hat er hin und wieder eine blonde und goldene Farbigkeit, die verlockt, ihn einen Maler im engeren Sinne zu nennen. Der Auftrag in diesen Gemälden ist flüssig, und das Licht spielt und gleitet über die Formen. Aber die Körpergrenzen bleiben immer deutlich, und — was wichtiger ist — die Konzeption geht von den plastischen Figureneinheiten aus, niemals von einer Gesamterscheinung, die Figuren und Raum zugleich umfasste. In späteren Bildern wirkt übrigens die Farbe dumpfer und schwerer, und die Form wird minder leicht überrieselt von dem farbigen Schein.

Von Dürer und Holbein abgesehen, besitzen wir von keinem deutschen Maler jener Tage so viele Zeichnungen wie von Hans Baldung. Die leider ohne scharfes Urteil redigierte Publikation G. von Téreys bietet einen unvollkommenen Überblick über den Bestand. Bei der Naturaufnahme begnügt sich der Meister mit Feststellung der Formgrenzen und linienhafter Interpretation der Schatten in Absicht auf Reliefillusion. Der Strich ist rein und zügig bis an die Grenze des Kalligraphischen.

Wenn Baldung sich glücklich, vielleicht am glücklichsten, im Holzschnitt ausdrückt — kaum etwas von dem, was er überhaupt zu sagen hat, bleibt dabei unausgesprochen —, so wird unser Urteil bestätigt. Man wende dagegen nicht ein, dass gerade dieser Zeichner die Bereicherung des Holzschnittes durch Hinzunahme einer zweiten Platte eifrig angestrebt, nämlich den Farbenholzschnitt erfolgreich gepflegt habe. Seine Absicht mit diesem Druckverfahren ging zunächst auf Klärung der Form mit rein begrenzten Schattenflächen aus, wenngleich die dabei billig erkauften Lichteffekte „malerisch" genannt werden können.

Baldung, der Tageshelle und dünne Gebirgsluft liebte, schweifte zuweilen in das Gebiet des Hexenwesens. Eine beschränkte, auf beschränktem Felde sich dreist ergehende Einbildungskraft bildete nackte Frauen in nicht gerade schamhaften Stellungen. Die Renaissanceneigung für das Nackte äussert sich hier unter dem Deckmantel abergläubischer Vorstellungen. Vielleicht suchte der Meister mit List zugleich den Kindern der Welt und den Frommen zu gefallen. Die bedenklichen Frauen sind wohlgestaltet und selbst von edeler Bildung, ihre Hexenhaftigkeit drückt sich zumeist in absonderlichen Bewegungen und in fremdartigem Gebahren aus.

Die Nacht oder doch unwirkliches Licht war diesen gefährlichen Vorstellungen natürlich, eine



HANS BALDUNG GRIEN, DIE BEWEINUNG CHRISTI
BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM



HANS BALDUNG GRIEN, VENUS UND AMOR. DATIERT 1525
HAAG, PRIVATBESITZ

Abrückung von der taghellen Realität notwendig. Mit der Helldunkeltechnik stellte Baldung seine Nacktheiten in eine Sphäre der Phantastik.

Das Papier wird mit einem Farbenton, zum Beispiel ziemlich dunkelm Braunrot ganz bedeckt, und dann das Relief mit Weiss und Schwarz herausgebildet, indem Deckweiss mit zeichnendem Pinsel, sowie Schwarz mit der Feder oder auch mit dem Pinsel linienhaft wirksam werden auf der halbdunkeln Grundfarbe. Ich zweifle nicht, dass es dem Zeichner ebensowohl auf die Rundung der Formen wie auf die wirklichkeitsferne Farbigkeit und das spukhafte Aufleuchten der blanken Leiber ankam.

Der Farbenholzschnitt, wie Baldung ihn pflegte, strebte nach eben diesen Effekten. Immer wieder ist vor zweideutiger Terminologie zu warnen. Helldunkel ist Rembrandts Kunstmittel. Und wenn im Urteil über einen Altdeutschen dieses Wort des öfteren fällt, wird der Leser verführt, zu glauben, dieser Meister sei ein Vorläufer Rembrandts, und seine Kunst in hohem Grade „malerisch". Jene grossen nackten Figuren, die eine Besonderheit im Werke Baldungs bilden, zum Beispiel das Gemälde die Venus, die aus der Sammlung von Nemes in holländischen Privatbesitz gekommen ist, entbehren der Raumwirkung. Helle Gestalten heben sich, ihre Körperlichkeit prahlerisch ausbreitend, eng im Rahmen, mit scharfen Grenzen von neutral dunkelm Grund ab, sie treten durchaus nicht aus einer durchleuchteten Dunkelheit heraus, deren Tiefe mit Mitteln der Pinselkunst ausgedrückt oder auch nur angedeutet wäre.

Ebensowenig malerisch im engeren Sinne sind die eigentlichen Nachtstücke des Meisters. Christus ward nächtlicher Weile geboren. Mit dieser Vorstellung macht Baldung ernst, indem er die Helligkeit vom Kindeskörper allein ausgehen lässt. Mit harten Grenzen stehen helle Flächen neben dunkeln, und ein Raum, in dem Licht und Finsternis mit einander kämpfen, wird keineswegs fühlbar. Die konzentrierte Bestrahlung hebt das Relief auf und erzeugt fleckige Schlagschatten, die der Binnenform seltsam mitspielen. Soweit geht das Malerische, aber nicht weiter. Tag und Nacht werden deutlich von einander geschieden. Es giebt keine Übergänge, keine Dämmerung und kein Zwielicht.

Niemals ist der landschaftliche oder bauliche Raum Ausgangspunkt, niemals als Bildinhalt der Figur oder der Figurengruppe gleichwertig. Die Menschen mit breiten und vollen Körpern, die oft stark und sicher verkürzt erscheinen, schaffen sich den Raum, eine weite und klare Atmosphäre, die sie für ihre anspruchsvolle Existenz brauchen.

Kann allgemein gesagt werden: Baldung ist so, wie Dürer bei oberflächlicher Betrachtung erscheint —, so zeigt sich der Strassburger dem Nürnberger gewachsen an äusserlicher Grösse. Seine Figuren werden nicht selten vom Papierrand und Bildrahmen bedrängt und stehen immer im Vordergrunde. Die Monumentalität Baldungs ist vom Geiste nicht ganz erfüllt und kommt selbst in den glücklichsten Schöpfungen, wie im Freiburger Hochaltar oder der Glasscheibe mit dem heiligen Georg im Berliner Kaiser Friedrich-Museum nicht hinaus über imponierende reisige Stattlichkeit. Das Körperliche beherrscht der Meister soweit, dass er bei einem für deutsche Verhältnisse grossen Formate nicht strauchelt und an Bewegungsmotiven vieles wagen kann. Überall fühlt man die Festigkeit der Konstruktion. Darin liegt die Quelle einer erquickenden und belebenden Wirkung, darin liegt die Durchschlagkraft seiner männlichen Kunst.

Dürers Schöpfungen sind der Form und dem Inhalt nach überlastet. Der Meister konnte sich nicht genugthun in Folge inneren Reichtums und aus Gewissenhaftigkeit. Die Motive stören und bedrängen einander, viele streben zum Licht und einige bleiben trübe. Der innerlich ärmere Baldung that sich leichter und vermochte früh, indem er einen vergleichsweisen grossen Maassstab wählte, seine wenigen Motive, seine detailarmen und selbst öden Formen mit einer Klarheit auszubreiten, zu der Dürer nur nach schweren Opfern und selten und spät gelangte. Dürer zieht hinein in einen Bau, in dem es Herrlichkeiten und Wunder in bedrängender Fülle giebt, Baldung präsentiert eine Fassade, die ihr Bestes dem ersten Blick offenbart. In Hinsicht auf das dichte Formengeflecht, auf die kontrastreiche Mannigfaltigkeit und unruhige Vielgliedrigkeit kann man die Dürer'sche Zeichnung im Gegensatz zu der unstofflichen, holzigen Leere der Baldung'schen Form „malerisch" nennen (wobei der Terminus wieder anders gewendet wird).

Die Beschränkung auf wenige unter den vielen Zielen, denen Dürers unablässiges Streben galt, brachte dem Strassburger Erfolge. Ornament und Architektur scheinen aus seiner Vorstellung fast getilgt zu sein. Wenn seine Phantasie durch kein Thema geleitet wurde, weilte sie am liebsten bei strampelnden prallen Kinderkörpern und stark bewegten glatten Pferdeleibern, bei animalischer Lebensfülle. Zu spät geboren, um den malerischen

Reichtum der Gotik zu empfinden, und ohne rechtes Verständnis für die italienische Bauform, bildet er kahle und nichtssagende Architekturkulissen. Seine Landschaft ist an und für sich wertvoll, bleibt aber Hintergrundsfüllung, die äusserlich mit den Figuren verbunden wird. Die Elemente der Landschaft sind dem Hochgebirge entnommen, schwere Baumstämme und zackige Felsen, scharf im Umriss beobachtet, tönen sie selten in der Stimmung des Bildganzen mit.

Der Porträtaufgabe gegenüber befriedigte Baldung die Wünsche seiner Zeitgenossen, die laut und breitspurig Beachtung forderten, nicht mehr nur als Glieder einer frommen Gemeinde oder als Angehörige eines ehrenfesten Standes, vielmehr mit ihren körperlichen und geistigen Eigenheiten. Die markanten Profile einer sich erdreistenden Generation umschrieb er mit Lust und eindrucksvoll. Den Blick auf das Wesentliche gerichtet, macht er das Licht und die Farbe der Formprägung dienstbar und stellt die Köpfe auf neutralen dunkeln Grund. Er bekam Gelegenheit, nicht nur das Strassburger und Freiburger Stadtpatriziat zu porträtieren, sondern auch Gelehrte, stolze Standesherrn, und Fürstlichkeiten, besonders Mitglieder des Markgrafengeschlechtes von Baden. Stets bringt er das Körperliche und Geistige auf die kürzeste Formel. Prägnant wie die besten Medaillen, die damals in Süddeutschland geschaffen wurden, wirken seine Bildnisse. Er wählt ein Halbprofil, das eigentlich ein Doppelprofil ist, indem die Nasenlinie in spitzem Winkel gegen die Wangenlinie anläuft. Die Charakterschilderung ist weder tief noch ausführlich, aber deutlich und pointiert. Mit handfestem Griff führt Baldung die Aufgabe rasch zu Ende, ohne sich bei Feinheiten der Binnenform oder des Stofflichen aufzuhalten, mit Vorliebe in Haltung und Ausdruck gespannte Willenskraft, im Kostüme das Schmucke und Forsche betonend.

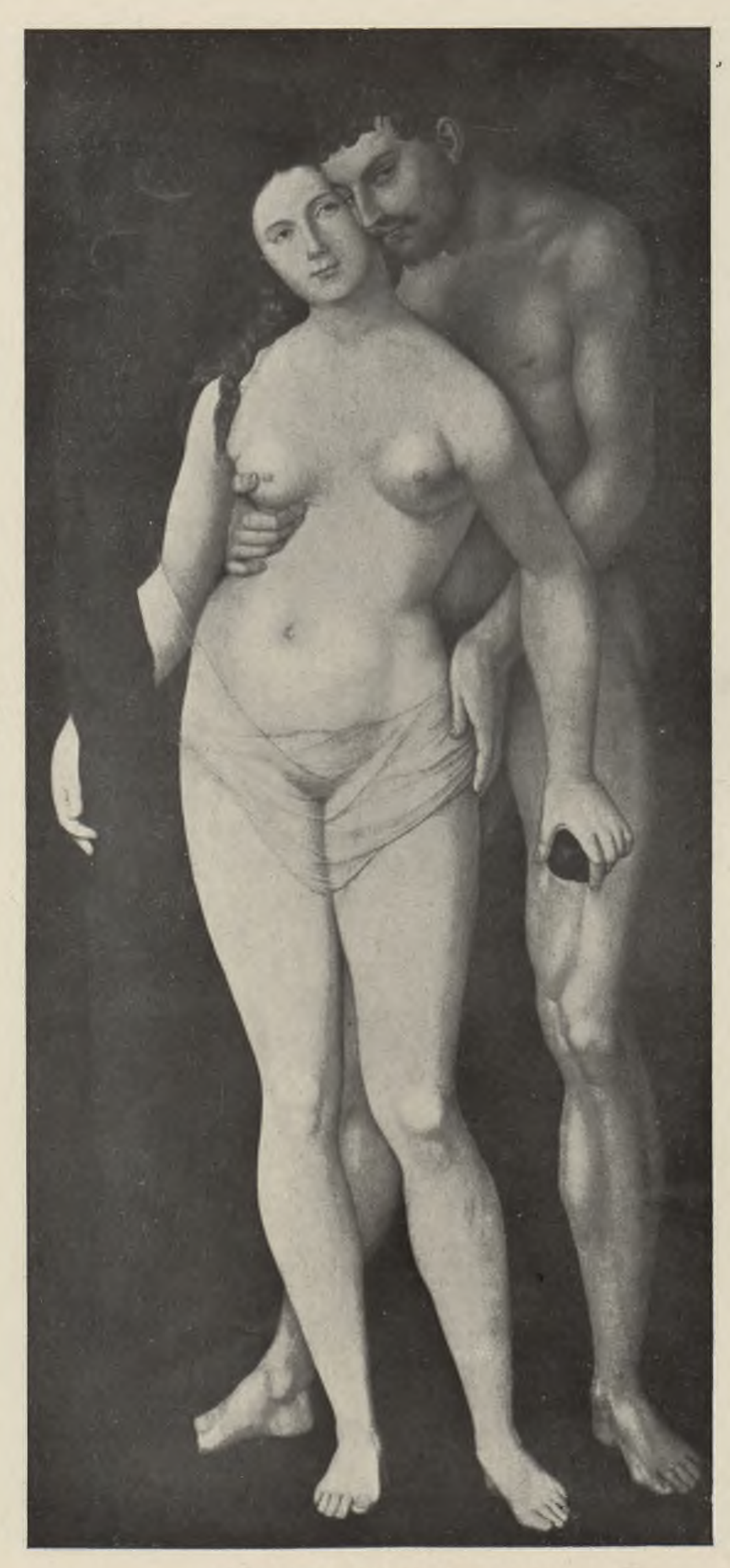
Wie alle Meister seiner Zeit hat Baldung oft vor dem Thema der Passion gestanden und vermutlich sich gerade bei dieser Gelegenheit des Dürerschen Vorbildes erinnert, dessen Unerreichbarkeit ihm schwerlich Sorge machte. Sein Christus leidet, und Maria, Johannes und die anderen leiden mit ihm, aber die Klage, so laut und elementar in Geste und Gesichtsausdruck sie klingen mag, entströmt innerlich ungebrochenen und einfachen, im Grunde glücklichen Menschen, denen Arges zugestossen ist, und ihrem Schmerz ist die melancholia ingenii nicht beigemischt. Glück und Unglück bleiben deutlich von einander geschieden; die Heiterkeit ist der Naturzustand und weicht nur bei dringendem Anlass. Die Seligkeit der Madonna ist nicht überschattet von Ahnungen und Erinnerungen. Die Heiligen sind nicht spiessbürgerliche, vielmehr aufrechte und freie Menschen, von fast heroischer Gesundheit, unerschütterlich in ihrer Überzeugung, aber nicht in seelischen Nöten dem Göttlichen genähert, sondern gehoben — im Sinne der Renaissance — durch Wohlgestalt.

Wir stossen beim Durchblättern der Baldungschen Zeichnungen auf Mädchenköpfe von eckiger Anmut und finden in Gemälden wie in Zeichnungen erblühte Frauen von üppiger Vollkommenheit, so dass wir verlockt werden, dem Meister einen Schönheitssinn zuzuerkennen, den wir in Dürers Bildungen vermissen. Nun ist Baldung jünger als Dürer und gehört einer Generation an, die eines neuen Formideals einigermassen sicher geworden, ihren Frauenkultus unbefangener als die Ahnen und Väter aus dem Quell der Sinnlichkeit nährte. Dürer hatte eine Formenwelt zu überwinden und verbrauchte in diesem Kampf (an dessen Siegespreis die Jüngeren teilnahmen) einen guten Teil seiner Kraft. Er spürt der Form nach und ist vor der Natur so scharfsichtig, begierig nach Entdeckungen, so gespannt in Furcht, zu übersehen, dass die auslassende und abrundende Gestaltung behindert wurde. Sein Drang nach „Schönheit" war vielleicht nicht weniger heftig als sein Streben nach „Wahrheit", irrte aber ins Rationalistische ab, so dass sich eine Kluft aufthat zwischen seiner Wahrheit und seiner Schönheit, und keine organische Verbindung glücken wollte zwischen dem Ideal, das im Schema gesucht wurde, und dem Individuellen, das die Beobachtung ergab. Der flachere Baldung ist in dem, was wir Geschmack nennen, nicht nur gefälliger, sondern auch einheitlicher als Dürer.

Die helle und formenklare Kunst, die am Oberrhein blühte, ist als Ergebnis Dürerscher Weisungen und Lehren aufzufassen, wenngleich Baldung seinem Meister nicht blindlings, nicht auf allen verschlungenen Pfaden uud nicht zu den letzten Zielen folgte.



HANS BALDUNG GRIEN, MARIA MIT DEM KINDE UND ENGELN
VENEDIG, GALLERIA MANFRIN (JETZT ?)



HANS BALDUNG GRIEN, ADAM UND EVA
MÜNCHEN, PRIVATBESITZ

ÜBER KUNSTAKADEMIEN

EIN BRIEF VON PETER CORNELIUS

MITGETEILT

VON

PAUL MAHLBERG

Nach langem Hin und Her ist Peter Cornelius am 16. September 1819 als Direktor an die in seiner Vaterstadt Düsseldorf neu gegründete Kunstakademie berufen worden. Am 6. Juni 1820 hat er dann jenes Programm entworfen, das mit den schönen Worten beginnt: „Die Erziehung zum Künstler ist der zum Menschen auch darin sehr ähnlich . . .". Die Vorgeschichte dieser Berufung ist interessant genug, um gerade jetzt in Erinnerung gerufen zu werden. In der Schrift von Ernst Förster: „Peter von Cornelius, ein Gedenkbuch", Berlin 1874, wird ein Brief von Cornelius an den Kronprinzen von Bayern aus dem Jahre 1823 mitgeteilt, worin es heisst: „Darauf verlangte das (preussische) Ministerium, dass ich von meiner Seite den Zeitraum angeben möge, welchen die Vollendung dieses Unternehmens (Fresken der Münchener Glyptothek) bedürfe. Ich ermangelte nicht . . . und fügte die gerade und offene Erklärung hinzu, dass ich auch nach Vollendung dieses Werkes mich unmöglich dazu verstehen könnte, im Sinne der gewöhnlichen Akademien . . . zu arbeiten. Auf diese freimüthige Erklärung erfolgte von Seiten der Preussischen Regierung eine höchst merkwürdige Verfügung, die in der Geschichte der Kunst, wenigstens der deutschen, ein seltenes Aktenstück sein möchte." Dieses Aktenstück ist auf Seite 484 des oben genannten Buches abgedruckt. Das Ministerium erklärt darin, dass es Cornelius „sowohl in Bezug auf die jetzt obwaltenden Verhältnisse ganz freie Hand gebe, als auch in allen Absichten für die Zukunft mit ihm übereinstimmen und zu allem förderlich sein wolle." Angesichts der Erklärung von Cornelius will diese Antwort wirklich etwas besagen und der Künstler nennt sie mit Recht ein „seltenes Aktenstück". Die Erklärung von Peter Cornelius aber lautet folgendermassen.

❊ ❊ ❊

An das
hohe Königl. Ministerium der geistlichen,
Unterrichts- u. Medizinal-Angelegenheiten.

Auf die Verfügung des hohen Ministeriums vom 1. Oktober d. J. habe ich nachstehendes ganz gehorsamst zu erwidern:

Dass mir erstens die pflichtmässige Sorge des hohen Ministeriums allerdings begreiflich ist, indem von meiner Seite etwas verlangt wird, was in dieser Sache dem Herkömmlichen widerstrebt, und mit den gewöhnlichen Begriffen eines sogenannten Akademie-Direktors im Widerspruche steht; ich würde mich auch darüber weiter nicht wundern, dass eine höchste Behörde Bedenken trägt, eine ganz ungewöhnliche Sache zu bewilligen, wenn nicht von vorn herein diese Lizenz als Conditio sine qua non meinerSeits wäre verlangt und von Seiten des Staats im Ganzen bewilligt worden wäre*; ja es waren sogar viele der bedeutendsten Staats-Männer (nachdem ich meine Cartons in Berlin ausgestellt hatte) mit mir darin einverstanden, dass dieser scheinbare Nachtheil gerade dasjenige wäre, was die Anstalt fördern würde, wie es sich denn auch jetzt bewährt, welches ich unten darthun werde.

Selbst in einer Akademie geboren und aufgewachsen,* hatte ich Gelegenheit, das unzulängliche, ja verkehrte Treiben kennen und hassen zu lernen, ein brennender Durst nach dem lebendigen Quell der Kunst liess mir keine Ruhe, und Gott gab mir die Kraft, mitten in einem mir verhassten Treiben, unter den ungünstigsten Verhältnissen, unablässlich darnach zu suchen. — Ein freundliches Geschick führte mich nach Italien, und erkannte dort schnell (was ich früher geahndet) den tiefern, inneren Zusammenhang der Kunst mit allem was das Menschenleben bedeutend macht, in allen seinen Beziehungen historisch hervorgetreten. Von da an wusste ich, was ich fürs ganze Leben zu thun hatte, und zur Zeit habe ich's noch nicht vergessen, daher halte ich's für Pflicht zu erklären, dass ich das gewöhnliche Akademie-Diregieren für leeres Strohdräschen halte; dieses erkannte David und errichtete neben der reich dotierten Königlichen Akademie in Paris eine Malerschule (freilich im Sinne der Franzosen)** und von da an war die Königliche Akademie von Talenten entblöst. Von Carstens bis auf uns war bei den Begabtesten und Redlichgesinntesten, darin die grösste Übereinstimmung.

* Dass nämlich Cornelius vier Sommermonate in München zubringen dürfe, um dort in der Glyptothek zu arbeiten.

* Sein Vater war Akademie-Inspektor in Düsseldorf.
** Das heisst mit festen Klassenstunden u. s. w.

Nun kam ich auf den Gedanken, ob es denn bei dem offenbar besten Willen der Regierung nicht dahin zu bringen wäre, diesen öffentlichen Kunstschulen einen kräftigern Einfluss in den bestehenden Lebensverhältnissen zu verleihen, wie es bey den wissenschaftlichen Institutionen der Fall ist; und indem ich beider Zustand verglich, war nicht schwer, den Nachtheil der Kunst darin zu finden, dass sie kein eigentliches Bürgerrecht bei uns habe, und in ihren akademischen Mauern verbannt, an der Schwindsucht leidet.

Da stellte sich meinem Sinn das Bild einer öffentlichen Kunstschule dar, wo mit der Lehre, sich eine lebenskräftige Ausübung nach aussen verbände. Das Glück war mir günstig, zugleich mit dem Auftrage zu einem Werk wie seit langem keines unternommen,* wurde ich mit dem Vertrauen beehrt, eine Kunstschule zu errichten, es wurden sogar mehrere Schüler von unserm Staate pensioniert, um an dieser grossen Arbeit Theil zu nehmen;** bey diesen schlug es gar keine tiefen Wurzeln. Aber ich hatte bald die Freude, eine tief erkannte Wahrheit sich äusserlich bewährt zu sehen, mehrere besser begabtere und kräftigere Naturen, Leute von dem verschiedensten Alter, Erziehung und Natur &ctr brachte ich in $1^1/_2$ Jahr so weit, dass ich mehrere theils zu allen Arbeiten in der Glyptothek, theils nun aber zu eigenen grossen Werken ansetzen kann, und zwar zu folgenden Aufträgen, die an uns ergangen sind:

1) ein über 40 Fuss langes al Fresco Bild im Assisen Saale zu Coblenz; ein jüngstes Gericht vorstellend.

2) Mehrere Bilder in Fresco, in einem Landhause in Franken, dem Grafen von Schönborn angehörend, die Olimpischen Spiele darstellend.

3) Einen ganzen Saal a Fresco auszumalen in Cappenberg bey Dortmund für Se. Exzellenz den Minister von Stein. (Vorstellend die Geschichte der Sächsischen Kaiser.)

Von allen diesen und anderen Werken ist unsere Schule der Mittelpunkt, alle Studien und Vorbereitungen dazu werden den Winter über hier gemacht, und ich selbst mache die Meinigen für mein Werk in München, jeder nur fähige Schüler nimmt im Verhältnis seiner Kräfte Theil daran, jeder lernt vom andern, und da giebt es dann auch etwas zu diregieren, aber wo nichts ist, da hat der Kaiser sein Recht verloren.

Während nun die eigentliche Kunstschule sich auf diese Weise immer beweglich und thätig erhalten soll, gehen aber die Elementar- und Vorbereitungs-Classen einen regelmässigen und durchaus geordneten Gang. Ja ich werde darauf wachen, dass dieses bey uns mehr, als irgendwo der Fall seyn soll. Darum suchte ich von Anfang die Lehrer so zu stellen, dass ihre persönliche Gegenwart in den Classen den ganzen Tag über möglich war,* um alle Unordnungen und allen Akademien beiwohnendes wüstes Treiben zu entfernen.

* Die Fresken in München.

** Kühlen, Singmann und Thelott aus Düsseldorf.

Auf diese Weise nur allein kann ich aus den gegebenen Mitteln etwas machen, ja ich habe den stolzen Glauben, dass, wenn die Regierung mich machen lässt, mir ihr hohes Vertrauen schenkte, hier unser armes Senfkörnlein so wachsen zu machen, dass es den Neid vieler grossen und mächtigen Anstalten dieser Art erregen soll.

Sollte aber das hohe Ministerium diese mir naturgemässe Art zu diregieren zu gewagt finden, und meine Absichten für die Kunst mit denen des Staates nicht übereinstimmend sein, so ist es annoch an der Zeit, umzukehren, und ich selbst würde alsdann dazu rathen,** denn die Arbeiten in Baiern nehmen mich noch 4 Jahre in Anspruch, von welchen ich nur den Sommer von 1824 dort abwesend seyn könnte; und wie oben gesagt, hätte ich auch nach Verlauf dieser Frist nicht die Absicht, am akademischen Fass der Danaiden zu arbeiten, sondern ich würde mich dem Throne unseres edlen Monarchen nähern mit der unterthänigsten Bitte, mein geringes Talent und meine Kräfte auf dieselbe Weise in Anspruch zu nehmen, die durch die seltenste Grossmuth sich zuerst in einem andern Staate aussprechen und entwickeln konnten und was der erhabene Monarch mir auch anzuvertrauen, die Gnade haben würde, so hege ich die zuversichtlichste Hoffnung, solches an unsere Schule anknüpfen zu dürfen, und so möchte ich dann dieselbe einer edlen Pflanzschule vergleichbar, nach allen Richtungen unsers Staates Anmuth und heitere Zierde verbreiten können.

Am Schlusse bitte ich einen hohen Ministerio gehorsamst, die ungeschickten Ausdrücke, die in diesem Bericht vielleicht vorkommen, der ungeübten Feder des Malers zu gute halten und in Bezug auf Absicht immer das Beste unterlegen, vorzüglich aber die Ausdrücke meiner tiefsten Ehrfurcht und Dankbarkeit mit der gewöhnlichen Huld aufnehmen zu wollen.

Düsseldorf, den 20. November 1822.

gez. P. Cornelius.

Cornelius blieb bis 1824 in preussischen Diensten. Dann ging er als Akademiedirektor nach München. Als seine Stellung dort unhaltbar geworden war, kam er 1841 wieder nach Preussen. Diesmal behielt ihn Berlin, das ihn schon 1819 gern gehabt hätte.

* Der Professor Mosler bekam 400 Thaler und dazu, als Sekretär, weitere 200 Thaler, Professor Heinr. Kolbe bekam 600 Thaler.

** Cornelius hatte die Berufung an die Münchener Akademie im Hinterhalt, mit diesem Umstand war schon bei den Verhandlungen mit Berlin 1820 operiert worden.



HANS BALDUNG GRIEN, DIE ENTHAUPTUNG DER HEILIGEN BARBARA
FEDERZEICHNUNG VON 1505. ETWAS VERKLEINERT
PARIS. PRIVATBESITZ



HANS BALDUNG GRIEN, ANNA SELBDRITT. HOLZSCHNITT VON 1511
STARK VERKLEINERT

CORINTHS ZEICHNUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

In diesen Wochen ist ein beschreibender Katalog des graphischen Werkes von Lovis Corinth erschienen. (Karl Schwarz hat ihn bearbeitet und bei Fritz Gurlitt ist er verlegt.) Dieses Verzeichnis lenkt zur rechten Zeit den Blick auf die Thätigkeit Corinths als Graphiker; es weist zugleich aber auf den Zeichner, der mehr als billig hinter den Maler zurückgetreten ist. Da in diesen Wochen auch eine Ausstellung von Zeichnungen Corinths zu sehen ist — ebenfalls bei Fritz Gurlitt —, findet der Kunstfreund Gelegenheit sich mit der Schwarzweisskunst Corinths nach jeder Richtung zu beschäftigen.

Der Zeichner — um heute nur von ihm zu reden — ist neben dem Maler so wenig zu Wort gekommen, weil der Maler lange Zeit gewaltsam das Interesse des Publikums zu sich hingezogen hat, weil den Zeichnungen der stoffliche, der literarische Anreiz fehlt, der den Bildern immer mehr oder weniger eigen ist. Es fehlt den Zeichnungen naturgemäss das Programmatische, das auf verblüffende Wirkungen Berechnete, schon weil sie für die Öffentlichkeit nicht von vorn herein bestimmt sind und nicht als abgeschlossene Kunstwerke gelten wollen. Daneben nimmt man in der Zeichnung das Erzählende, das Illustrative, wenn es doch auftaucht, unbefangener hin, weil es dort an seinem Platz ist. Da Corinth ausserdem als Zeichner in vielen Fällen seine gemalten Motive nur wiederholt, variiert oder vorbereitet hat, da die Motive dem Betrachter also schon bekannt und vertraut sind, so blickt man kaum noch auf die Stoffe und auf das Gedankliche, man blickt nur auf die Form, auf die Handschrift. Und hierdurch kommt man dem Künstler in einer neuen Weise nahe. Hat der Betrachter es vor den Bildern immer auch mit dem zu thun, was die Phantasie des Künstlers denkt, was sein Geist will, so hat er es vor den Zeichnungen vor allem damit zu thun, wie das Werkzeug denkt und wie die Hand will.



LOVIS CORINTH, BILDNISZEICHNUNG, 1876

Übersieht man eine grössere Anzahl von Zeichnungen Corinths, so macht man bald die Bemerkung, dass er nicht eigentlich zeichnet, was er sieht. Er gehört nicht zu den Zeichnern, die, von einem Eindruck betroffen, die Natur in diesem Eindruck mit Hülfe der Linie, der Valeur oder der Kontrastwirkung wiedergeben wollen; er gehört nicht zu jenen, die „die Kunst aus der Natur herausreissen". Darum kann er ein Impressionist nicht genannt werden. Andererseits ist er aber auch nicht einer jener Künstler, die „inwendig voller Gestalt" sind und die diese Gestaltenfülle in die ihnen geläufigen Naturformen kleiden. Das heisst: er zeichnet nicht aus dem Kopf, gestaltet nicht ideenhaft aus dem Gedächtnis. Natürlich thut er in jeder Zeichnung sowohl dieses wie jenes, weil sich beides gänzlich ja gar nicht vermeiden lässt; aber es ist nicht entscheidend für seine Form. Corinth zeichnet nicht wie Menzel oder Liebermann, aber auch nicht wie Max Klinger, obgleich manches sowohl hier wie dort hinüberweist. Ausschlaggebend ist etwas anderes. Die ungemeine Freiheit der besten Zeichnungen Corinths ist nicht so sehr auf eine klassische Beherrschung der



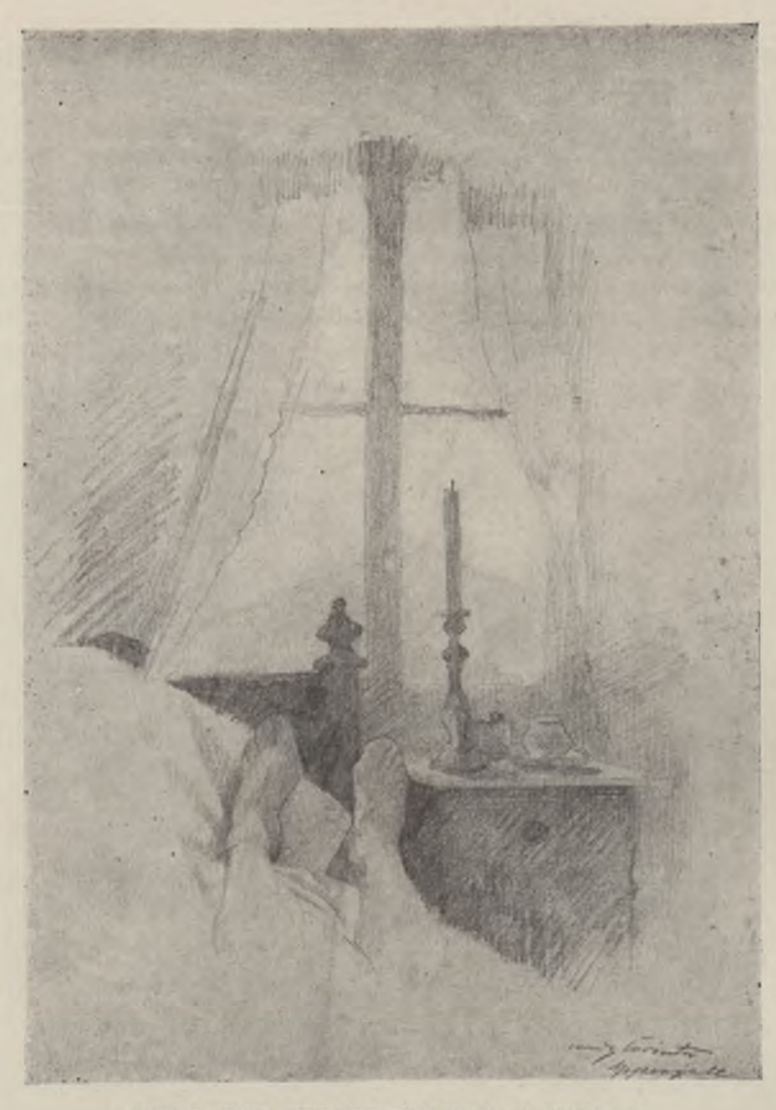
LOVIS CORINTH, GRABLEGUNG. FARBIG. 1884

Naturform oder auf Ideenfülle zurückzuführen, sondern auf eine höchst unbefangene Benutzung der Konvention. Und zwar der akademischen Konvention. Wenn wir übereinkommen in das Wort Akademie einmal nichts Herabsetzendes zu legen, sondern wenn wir es ganz sachlich gebrauchen, so ist festzustellen, dass Corinth auch als Zeichner vom Akademischen ausgegangen ist und noch heute davon ausgeht. Was seinem Auge, seiner Hand und darum auch seinem Geist Freiheit und Leichtigkeit giebt, das sind die Erfahrungen, das ist die Routine vieler Künstlergeschlechter, die sich zu einer bestimmten Formkonvention verdichtet haben. In vielen Ateliers kann man dieser Konvention begegnen. Dieses ist die Linie, womit das Kleid des Modells schnell und schwunghaft umschrieben wird, dieses ist die Art eine Masse von Haaren anzulegen, dieses die Linienformel für eine Hand, einen Fuss, ein Gesicht; so wird ein Schatten angelegt, so in Strichlagen schattiert und so ein Akt heruntergezeichnet. Mit Hunderten von Akademikern hat Corinth diese Formeln ohne viel zu grübeln hingenommen und sich ihrer bedient. Er ist nicht eigentlich ein Künstler, der vor der Natur um neue künstlerische Form ringt oder der in der Stille des Ateliers sich abmüht, für eine Empfindung den knappsten Ausdruck zu finden. Ein Meister auch der Zeichnung ist er geworden, indem er unbekümmert eben diese akademische Konvention aufnahm und — das ist entscheidend — sie mit seiner ganz unkonventionellen Natur in enge Beziehung brachte. Er hat die allgemein benutzte, schon trivial gewordene Ausdrucksform dadurch, dass er sie mit der Kraft seiner Persönlichkeit erfüllte, in einer neuen, kaum noch für möglich gehaltenen Weise belebt und ihr den Charakter einer persönlichen Handschrift verliehen. Dem Begriff des Akademischen hat er, in einem Punkte wenigstens, die Würde zurückgegeben und hat ihm eine kräftige Modernität verliehen. Wie er als Maler im Grunde neben die Historienmaler des neunzehnten Jahrhunderts gehört, wie er aber auch etwas wie eine Wiedergeburt der alten Geschichtsmalerei herbeigeführt hat, nur dadurch, dass er seine starke Natur mit in das Spiel gebracht hat, seine temperamentvolle Einbildungskraft und wilde Laune, so hat er auch als Zeichner die akademische Form in etwas Neues verwandelt, als er sie hindurchgehen liess durch die Sinnlichkeit, Fülle und Plastizität seiner Natur. Es ist grundsätzlich ähnlich wie bei dem Dichter Conrad Ferdinand Meyer, der das abgestandene Schema des

historischen Romans so mit einer persönlichen Kraft der Anschauung und Darstellung gefüllt hat, dass eine wertvolle Erneuerung das Ergebnis war. Hätte Corinth dieses Sicherheit und Unbekümmertheit verleihende Schema nicht benutzt, so hätte er niemals so sorglos mit schwierigen Stoffen schalten und walten können. Wer die Form jedesmal neu „aus der Natur herausreissen“ muss, kann nicht so souverän spielen, er kann sich nicht eine so überlegenes Routine aneignen, er kann nicht diese Freude am „Schmiss“ haben und doch ein echter Künstler dabei bleiben. Corinth geht von der anderen Seite aus. Auch auf seine Arbeiten passt das Wort, zeichnen sei die Kunst wegzulassen. Nur hat er nicht selbst entdeckt, was wegzulassen ist; die knappen Formeln, deren er sich bedient, seine Kurzschrift ruht vielmehr auf Überlieferungen. Wie Corinth zeichnet, so hat man lange schon — grundsätzlich — in den akademischen Kreisen von München und Paris gezeichnet, so zeichnet man überall ein wenig in den man möchte sagen offiziellen Kunstkreisen. Aber nur grundsätzlich. Im Endergebnis

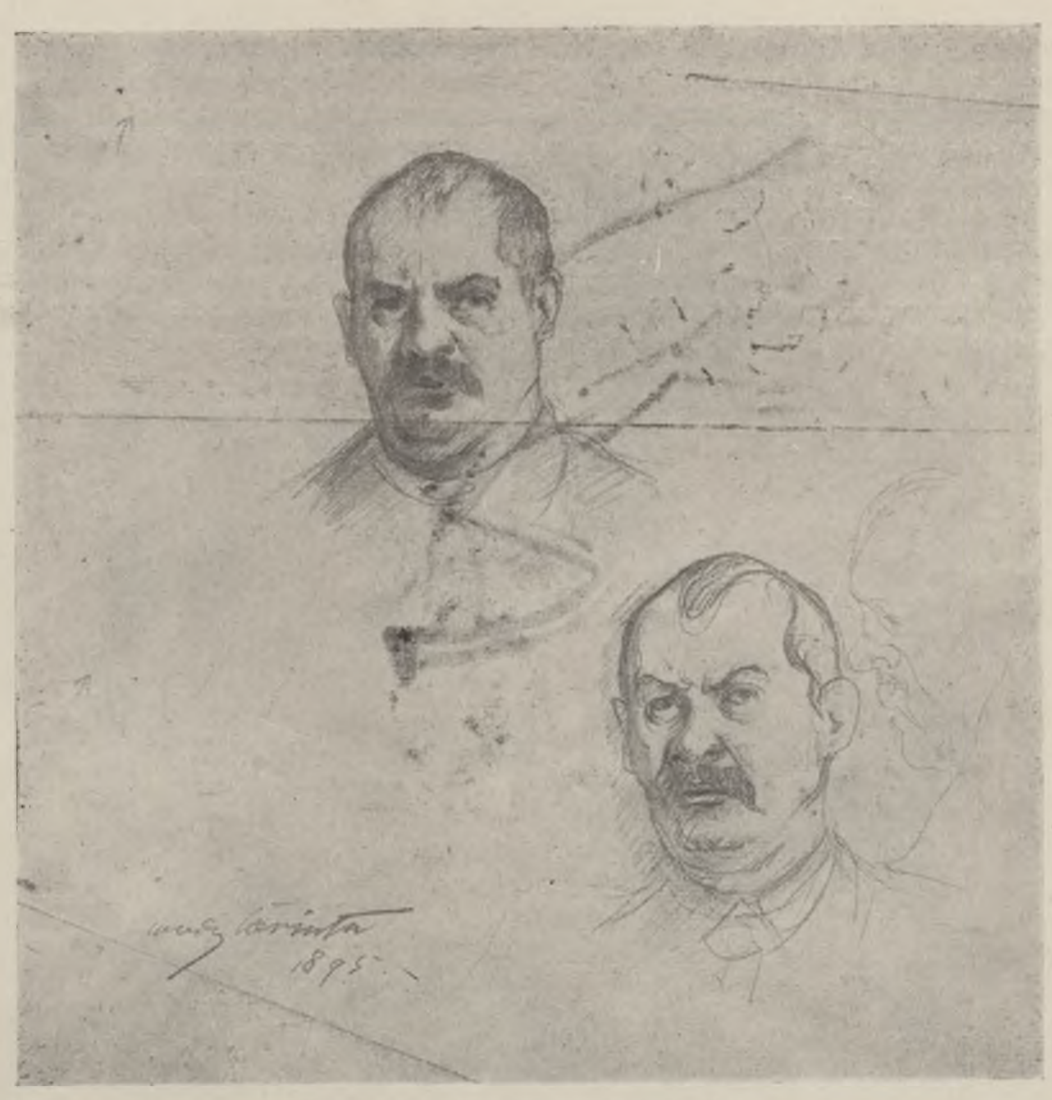


LOVIS CORINTH, NÄHERIN. 1889



LOVIS CORINTH, INTERIEUR, VOM BETT AUS GEZEICHNET

sind Corinths Zeichnungen doch wieder durch einen weiten Abstand vom Akademischen getrennt. Ein ungewöhnliches, schöpferisches Temperament hat die Schulhandschrift aufgenommen und so verwandelt, dass der Ursprung nur dem genau Hinsehenden sichtbar wird; das Traditionelle hat den Charakter des Spontanen angenommen, weil es mit der gestaltungsfrohen Laune einer elementaren Menschennatur in Verbindung kam, weil es getragen wurde von einer üppigen Vitalität und von einer Geistigkeit, die Freude an der Bewegung hat. Das Akademische hat sich unter Corinths Hand erneuert, weil die Pose vermenschlicht und das Pathos naturalisiert wurde, weil das nur prahlende in echten Schwung verwandelt, die Leere mit Leben gefüllt und die Routine durch frische Anschauung geadelt worden ist. Corinth hat es verstanden das europäisch Akademische einer ganz deutschen Mundart dienstbar zu machen. Die leblos gewordene Form lebt auf zu einem Dasein voller Geist und Kühnheit, voller Dreistigkeit und Derbheit, voller Anmut und Leichtigkeit. Sie ist ganz handschriftlich geworden, hat aber, eben kraft ihrer akademischen Herkunft, etwas von der Sicherheit des Altmeisterlichen. Die Freiheit der Lebensgesinnung hat auch die Form frei gemacht. Wenn ein Zeichner vom süsslich idealisierten Akt ablässt und, dem Temperament nachgebend, Männerhände verwegen in entblösste Frauenbrüste greifen lässt, so muss die Form notwendig an dieser geistigen Verwegenheit teilnehmen. Es sei denn, dass es sich um einen gewerbsmässigen pornographischen Zeichner handelt.



LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNISSTUDIEN. 1895

Als Corinth seiner Rabelaisartigen Laune die Zügel schiessen liess, musste auch seine Form mitgehn. Diese Entwicklung ging dann ein für alle Mal in seine künstlerische Handschrift über und trat auch hervor, wenn er etwas rein Gegenständliches, Bildnisse, Schlachthäuser oder Landschaften zeichnete. Wer den Mut und den Willen hat alles zu sagen, was er denkt, bei dem hat die Ausdrucksweise immer Teil an der Unbedingtheit; wo die Formgestaltung aber auf halbem Wege stehen geblieben ist — man denke an Rops —, da bewegt sich auch der Geist in Halbheiten. In diesem Sinn hat der Mensch, der Dichter in Corinth den Maler und Zeichner von den Nachteilen des Akademischen befreit, und der befreite Maler hat wiederum den Dichter gefördert. Wer vor aller Welt sein Inneres ohne falsche Scham entblösst, der tilgt auch aus seiner Form die falsche Scham — das heist: das Redensartliche.

Eine Form, die so gewonnen ist, kann dann freilich nicht eine gleichmässige Höhe einhalten Der Wert muss schwanken in dem Maasse, wie die Kraft der Vitalität steigt oder fällt. Corinths Zeichnungen sind ungleich. Je mehr der Mensch Anteil daran hat, um so stärker sind sie. Die besten Zeichnungen sind darum die aus der Zeit der Reife und der gewonnenen Freiheit. Unter manchem Ausdruckslosen taucht die Meisterleistung auf; und unter den schönsten Blättern finden sich immer auch schwächere Arbeiten. In den frühen Blättern bis zum Jahre 1884 etwa, die in München und Paris entstanden sind, ist Akademisches auch im schlechten

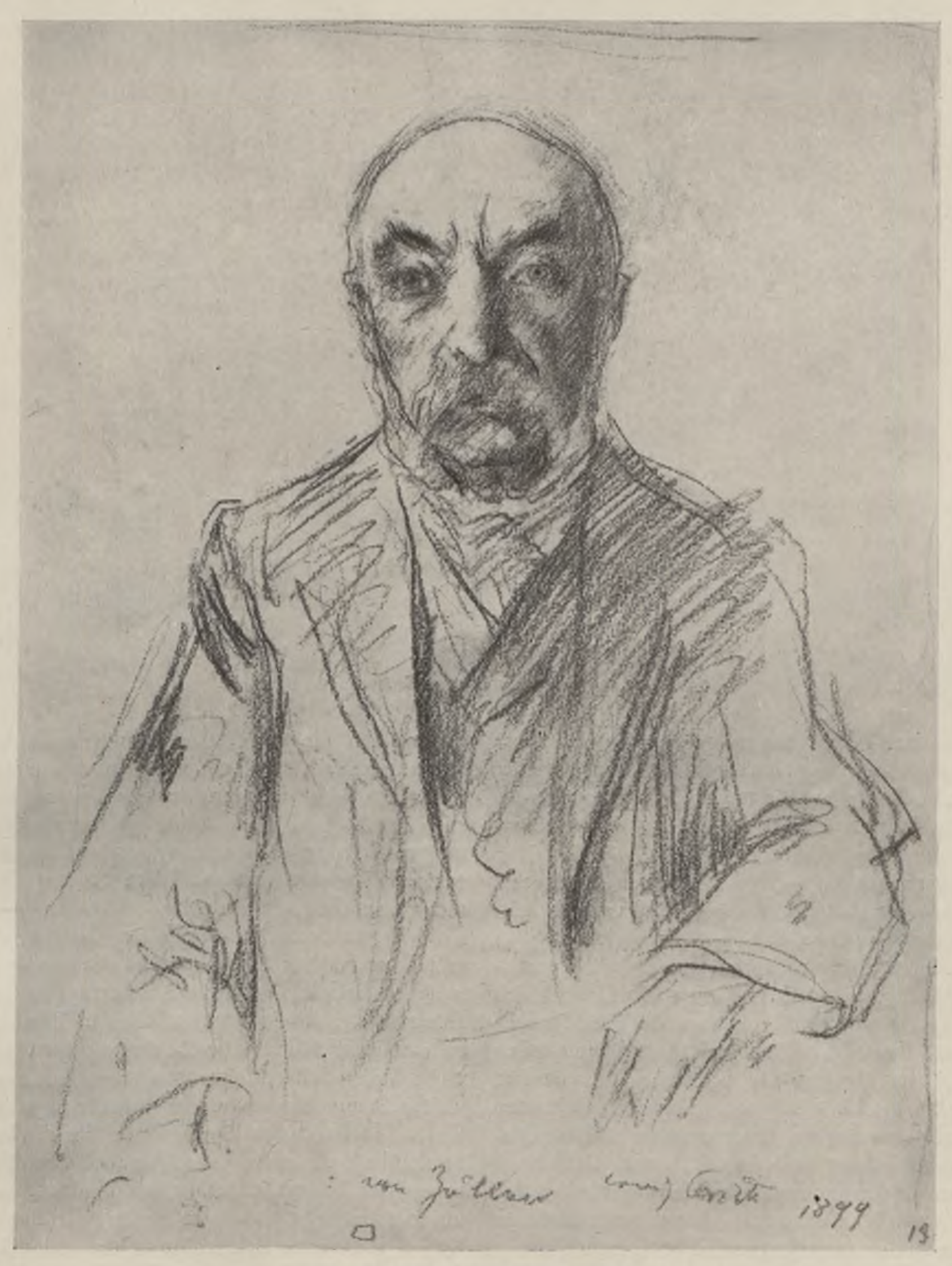
Sinne enthalten, obwohl sich sehr früh schon das ungewöhnliche Talent Corinths geäussert hat. Die Befreiung bereitet sich vor in den Blättern, die nach dem Pariser Aufenthalt in Königsberg, bis zum Jahre 1887 entstanden sind. Sie setzt sich fort während des zweiten Aufenthalts in München von 1887 bis 1890, wenn auch mancher Rückfall zu verzeichnen ist. Die unter dem vorübergehenden Einfluss von Eckmann entstandenen Zeichnungen, zum Beispiel, sind für das Nachgiebige im Talent bar geworden. Die Form tritt abstrakter auf und zugleich sachlicher, die alte Sinnlichkeit hat sich umgewandelt, sie berührt sich von fern mit gewissen Absichten des sogenannten Expressionismus. Abschliessendes über diese neue Phase lässt sich noch nicht sagen.

Zuerst hat Corinth fast ausschliesslich mit dem Bleistift gezeichnet, später hat er sich auch der weicheren, der die malerische Wirkung fördernden Kreide bedient, aus dem letzten Jahrzehnt endlich



LOVIS CORINTH, BILDSTUDIE. 1903

Corinths äusserst bezeichnend. Auf der Höhe erscheint die Zeichenkunst Corinths in der Berliner Zeit seit 1900. Der Geist Berlins hat der Natur Corinths Mut gemacht sich ganz zu geben wie sie ist, er hat sie bis an die Grenzen ihrer Fähigkeiten gelockt und zuweilen auch wohl darüber hinaus. Viele neue Anregungen sind scheinbar mühelos verarbeitet worden, und während das Akademische sich verwandelte, gerieten die Zeichnungen immer mehr zum Meisterlichen. Es ist also im allgemeinen eine stete Aufwärtsbewegung festzustellen. In den letzten Jahren ist eine neue Formbehandlung sichtstammen Tuschzeichnungen, die mit dem Pinsel gemacht sind. Ganz vereinzelt tauchen auch Federzeichnungen auf. In der Wahl des Materials und des Werkzeugs ist also die Entwicklung vom Akademischen zum freier Persönlichen ebenfalls wahrzunehmen. Diese Entwicklung verrät sich noch in etwas anderem: in den frühen Zeichnungen ist durchweg mit Hilfe der bekannten schulmässigen schrägen Strichlagen gezeichnet, später dagegen wird das Zeichnen mehr ein Schreiben, ein Umschreiben, ein sparsames Andeuten und charakteristisches Kritzeln. Ohne dass die Virtuosität der Strichlagen-



LOVIS CORINTH, BILDNISSTUDIE. 1899



LOVIS CORINTH, STUDIE ZUM VERLORENEN SOHN. 1903

schraffierung aber ganz aufgegeben wird. Diese schraffierende Manier taucht vor allem immer wieder in den Radierungen auf und sie wirkt dort um so auffallender, als die Striche durch den Druck im Gegensinn herausgekommen sind, also in einer Richtung verlaufen — von links oben nach rechts unten — die der zeichnenden Hand widerspricht. Zu jenem modernen Kritzelstil der Zeichnung, in seinen letzten Konsequenzen, wo er auf die akademische Technik ganz verzichtet, hat Corinth sich nie entschlossen, trotzdem er von der Ausführlichkeit im Laufe der Zeit zur zusammenfassenden Notiz übergegangen ist. Auch wo er nur andeutet, erinnert seine Linie immer noch irgendwie an den schulmässigen Umriss. Nur weiss er in diese Umrisse soviel Verve und Anmut, soviel Delikatesse und Genauigkeit hineinzulegen, dass das Schulmässige einen neuen Sinn bekommt. Dieses ganze Zeichnen ist vom Atelier ausgegangen und ist eigentlich immer darin geblieben, doch sind Augenblicke da, wo das Leben selbst in all seiner Frische den Künstler im Atelier besucht.

Trotzdem Artistisches in Corinths Zeichnungen ist, kann man sie nicht eigentlich gepflegt nennen. Sie werden nie ganz zum Selbstzweck, bleiben stets studienhaft, der Künstler vergisst sich zeichnend selbst nur selten, sondern denkt ein wenig immer an seinen Zweck. An sein Bild. Ja, vor den Zeichnungen erkennt man erst, wie sehr Corinth ein Maler ist, wieviel ihm die Farbe bedeutet. Oder nicht eigentlich die Farben, denn er ist ja nicht Kolorist, sondern die Materie der Ölfarbe, die es erlaubt in Flächen zu denken und die von der Abstraktion befreit. Denn die Abstraktion ist diesem Künstler offenbar unbequem, alles in ihm drängt zu sinnlicher Fülle. Die Zeichnung genügt ihm nicht. Wenn sich trotzdem unter seinen Zeichnungen viele schöne Blätter und einige Meisterwerke befinden, so ist das ein Beweis mehr für die Selbstherrlichkeit dieses seltenen Talents. Corinth hat in gewissen Augenblicken nur zu empfinden brauchen, um das Richtige gleich zu finden. Er hat seine Kunst, auch seine Zeichenkunst, aus vielerlei Einflüssen, aus Überliefertem und Revolutionärem, aus Altem und Neuem gemischt, aber er hat es stets naiv gethan und im natürlichen Gefühl seiner persönlichen Kraft, das will sagen: seines Rechts. Die Aufschlüsse, die seine Zeichnungen geben, sind

wertvoll, weil sie ebensowohl auf Bedingtheiten dieses ungewöhnlichen Talents weisen wie auf die Unbedingtheit darin. Die Zeichnungen sind neben den Bildern nicht zu entbehren, weil auch sie, ebenso wie die Gemälde, unversehens schon jetzt in's Historische hineinwachsen, weil die sehr persönliche, akademisch gefärbte Handschrift auf einem gewissen Punkt beginnt zur Handschrift einer ganzen Zeit zu werden. Zur Handschrift einer Zeit, die die Akademie überwinden will und doch von ihr abhängig bleibt. Unter allen neueren deutschen Malern und Zeichnern hat vielleicht nicht einer mittelbar soviel für eine Erneuerung der Akademie gethan, keiner hat die akademischen Überlieferungen so frei und genialisch gerechtfertigt und mit persönlichem Temperament wieder belebt wie Lovis Corinth. Zum Dank dafür hat die Akademie ihrem treuesten Sohn, ihrem besten Meister selbst die kleine Anerkennung, den armen Titel versagt, die sie viel ferner stehenden, ihr viel gefährlicheren Künstlern seit langem schon bewilligt hat. Das ist beschämend für sie; Corinths Bedeutung wird dadurch aber nicht geschmälert — sie gehört schon jetzt der Geschichte an.



LOVIS CORINTH, SCHWEINESCHLÄCHTEREI. 1904



LOVIS CORINTH, STRANDLANDSCHAFT. 1908

DER KRIEG UND DIE BILDERPREISE

VON

EMIL WALDMANN

Als der Krieg erklärt war, hielt das wirtschaftliche Leben den Atem an. Keiner wusste, was kommen würde. Wie die Friedenswirtschaft in Kriegswirtschaft umgestaltet werden könne, machten sich nur wenige Verantwortliche klar. Die Not regierte in den Hirnen, nur das sollte gesichert werden, was die Not des Krieges erheischte, mochte das andre, was nicht zum Kriegführen gehörte, Schaden leiden, oder gar zu Grunde gehen — erst einmal das nackte Leben retten. Für die Pflege der Kunst sah es sehr trübe aus und die Depression im Kunsthandel ward für manche Existenzen lebensgefährlich. Wer sollte kaufen? Die Museen, die bei ihren ohnehin nie sehr grossen Mitteln kaum jemals eine entscheidende Rolle beim Kunstverbrauch spielen konnten, wenigstens nicht, soweit es sich um das moderne Schaffen handelte, mussten sich eine manchmal recht weitgehende Kürzung ihrer Einkünfte gefallen lassen. Auch da, wo der Staat oder die Kommune ihre Zuschüsse nicht verminderten, waren erhebliche Einbussen zu verzeichnen durch die sparsamer werdenden Unterstützungen vonseiten privater Kunstfreunde, die natürlich ihr Übriges nun erst einmal der vaterländischen Liebesthätigkeit zur Verfügung stellten. Das Rote Kreuz und die vielen andren Wohlfahrtseinrichtungen, und dann die Kriegsanleihen, nahmen grosse Mittel in Anspruch. Und die Privatsammler hatten wenig Mut und Stimmung in ihrer Thätigkeit fortzufahren, aus wirtschaftlichen Erwägungen sowohl wie wegen einer Art von Gewissensbedenken. Mancher fragte sich, ob er es verantworten könne, in einer Zeit, wo Millionen von Menschen Mangel

und Not leiden, sich ein teures Bild an die Wand zu hängen. So ungefähr sah in den ersten Kriegsmonaten die Situation aus. Aber der Umschlag trat doch sehr bald ein. Schon im Jahre 1915 machte sich wieder Nachfrage nach Kunstwerken geltend. Besuchsziffern der Museen waren die Probe auf das Exempel. Man braucht die Kunst. Und wenn man bei der beängstigenden Überfülle, die heute in allen Theatern herrscht, auch vorsichtig mit seinen Rückschlüssen sein muss und vielleicht sagen könnte,



LOVIS CORINTH, MUTTER UND KIND. 1904

Die Leute, die gewohnt gewesen waren, mit der Kunst zu leben, konnten nun auf einmal nicht ohne die Kunst leben. Es zeigte sich, dass die Kunst in Deutschland kein Luxus, sondern ein Bedürfnis ist und die im Allgemeinen steigenden dies beweise nichts, weil einmal Theater noch durchaus nicht gleichbedeutend mit Kunst sei und man ferner nie wissen könne, ob nicht dieser rege Theaterbesuch nur einfach ein Ersatz sei für die ausgefallene Geselligkeit, bei dem Museumsbesuch



LOVIS CORINTH, SAUGENDES KIND. 1908

ein glänzendes Zeichen für die innere Gesundheit des deutschen Sammlertums war). Heute übertrifft die Nachfrage nach guten Kunstwerken bei weitem das Angebot und für den, der mit Bildern handelt, ist die Schwierigkeit des Einkaufs weit grösser, als die des Verkaufs. Leute, die Bilder haben wollen, sind viel zahlreicher, als Leute, die ihre Bilder los sein wollen.

Woran liegt nun dieses starke Überwiegen der Nachfrage gegenüber dem Angebot? Einmal an dem eingangs geschilderten Zustand, dass die Kunst vielen ein Bedürfnis geworden ist. Man sucht geistige Erholung im Verkehr mit Kunstwerken, vielleicht auch Vergessen. Es scheint, dass man in den Stunden, die man mit Kunst zubringt, den Jammer des Krieges und den Wahnwitz dieser Zeit vergisst. Denn es ist doch eine sehr merkwürdige Thatsache, dass aus der allgemeinen Aufwärtsbewegung der Preise, der alle Gebiete der Kunst und des Kunsthandwerks unterworfen sind, ein einziges Gebiet nicht teilnimmt: Waffen. Man will von Waffen nichts wissen, alte Waffen kann man nicht verkaufen, niemand will sie haben: Das heisst doch, dass man in der Kunst nicht an den Krieg erinnert sein will, dass die Kunst gerade als das Reich gilt, wo man den Frieden und das Glück sucht. Diese rein statistische Feststellung vom Kunstgewerbemarkt weist also indirekt, wenn es eines Beweises überhaupt noch bedürfte, darauf hin, dass ein geistiges Bedürfnis vorliegt, sich noch mehr mit Kunst zu beschäftigen als früher.

Neben solchen ideellen Gründen spielen bei der starken Nachfrage und der durch sie hervorgerufenen Preissteigerung natürlich noch andre Ursachen eine bestimmende Rolle. Man kann jetzt für Geld nicht viel andres kaufen, als Kunst, weder Automobile noch Nahrungsmittel, ins Ausland kann man nicht reisen — da kann man seine Überschüsse wohl nur für Bilder und Teppiche und Porzellan

ist solche Skepsis gegenstandslos, denn die Museen sind gerade in den Stunden, wo früher Geselligkeit herrschte und wo den Menschen heute die Langeweile überfällt, geschlossen. Nein, das Verlangen nach Kunst ist im Kriege nur immer stärker geworden, nachdem die anfängliche Depression und das allgemeine Erschrecken überwunden waren.

Natürlich wirkten diese Verhältnisse am stärksten auf den Kunstmarkt. Statt der flauen Stimmung, unter der man im ersten Kriegsjahr litt, findet man heute eine Bewegung und eine Beweglichkeit, wie man sie in Deutschland wohl noch nie kannte und mancher Händler bedauert heute beinahe, dass die Depression von 1914 nicht in Panik ausartete und die Sammler damals ihren Besitz nicht Hals über Kopf abstiessen, sondern festhielten (was nebenbei



LOVIS CORINTH, STUDIE ZUM PARISURTEIL. 1907

ausgeben. Daher, weil Leute, die früher nie ein Bild ansahen, sondern nach Ceylon fuhren oder ihr Geld in Kairo verspielten, jetzt wohl oder übel Bilder kaufen müssen, wenn sie nicht ihren ganzen Verdienst auf die hohe Kante legen wollen, daher



LOVIS CORINTH, BILDNISSTUDIE. 1911

erweiterte sich der Kreis der Kunstkonsumenten beträchtlich. Denn die Zahl der ehemaligen Ceylonfahrer ist nicht klein. Diese Erscheinung dürfte in viel höherem Maasse an der Preissteigerung für gute Kunst die Schuld tragen, als die so oft behauptete und gedankenlos immer nachgesprochene Fabel von den Kriegsgewinnen, die in Kunst versteckt werden. Gewiss kaufen auch Kriegsgewinner, kauft auch der ganze, über Nacht entstandene Reichtum jetzt Bilder. Aber wer die Hauptkäufer auf den grossen Auktionen kennt, weiss, dass sie sich nur in geringem Grade aus Kriegsgewinnern zusammensetzen. Die Bilder, um die es sich für uns handelt, die guten, ernsthaften, interessieren den jungen Reichtum noch garnicht. Der kauft einstweilen noch andres, als bleibende Kunstwerte, und an Stellen, die wir garnicht kennen. Wäre das Verstecken von Kriegsgewinnern ausschlaggebend für die grosse Preissteigerung, so wäre ja zu erwarten, dass nur moderne deutsche Bilder gestiegen wären (denn nur deutsche Bilder lebender Künstler oder solcher Künstler, die noch nicht länger als 10 Jahre tot sind, geniessen Steuerfreiheit). Das ist aber keineswegs der Fall. Auch alte Kunst ist mindestens im gleichen Maassstabe teurer geworden, trotz der Besteuerung des so verwendeten Kriegsgewinns. Endlich wirken bei der Preissteigerung bis zum gewissen Grade auch Valutafragen mit. Das neutrale, besonders skandinavische Ausland, das auf deutschen Auktionen mehrfach als Käufer auftrat, hatte wegen des schlechten Mark-Kurses einen besonders günstigen Stand. Das Stockholmer Museum konnte ruhig einen Degas für 27000 Mark auf der Auktion Stern erwerben, denn „eigentlich", das heisst nach der Umrechnung in Kronen, kostete er ja nur etwa 20000 Mark. Die allgemeine Entwertung des Geldes in der ganzen Welt ist auch für den Kunstmarkt in Anschlag zu bringen.

Die Wirkungen, die der Krieg auf den Kunsthandel ausübte, erschöpfen sich nun aber nicht in Preisfragen. Auch Umwälzungen in andrer Rich-



LOVIS CORINTH, STUDIE FÜR DAS BILD EINER FRAU IM GARTEN. 1912



LOVIS CORINTH, LANDSCHAFTSZEICHNUNG. 1910

tung müssen beachtet werden. Vor allen Dingen die Stärkung des nationalen Elementes in der Kunstpflege und Kunstliebhaberei. Nicht nur in Deutschland allein machte man die Erfahrung, dass die heimische Produktion im Ansehen stieg, sondern auch in Holland, in den skandinavischen Ländern und in Amerika. Die holländische Schule, die Maris, Israels und Mauve erfuhren auf Amsterdamer Versteigerungen überraschende Bewertungen. Wenn ein Mauve rund 90000 Mark kostet, wie auf der Auktion van Randwijk (April 1916), ein andrer 70000 Mark, ein Israels beinahe 100000 Mark, ein Jakob Maris 35000 Mark, also fast durchgängig mehr, als die Ahnen dieser Schule, die Maler von Barbizon, heute bringen, so hat das natürlich nicht nur künstlerische, sondern auch wesentlich nationale Gründe. Nicht anders kann man die Thatsache erklären, dass der Begründer des Barbizonismus in Amerika, Blakelock, um den sich früher niemand in Amerika gekümmert hat und der ins Irrenhaus wanderte, jetzt von New Yorker Händlern mit durchschnittlich 20000 bis 30000 Mark gekauft wird, ja dass er in der allgemeinen Schätzung bereits so hoch steht, dass das Museum in Toledo (Ohio) eins seiner Bilder für 80000 Mark erstand.

Wie eine Stärkung des nationalen Gedankens in der Kunst manchmal eine aussenpolitische Spitze mit sich bringt, beweist dasselbe Amerika, das für seine eigene Mittelware dergleichen phantastische Summen anlegt: Auf der Versteigerung der Sammlung Reisingers in New York war deutsche Kunst äusserst niedrig bewertet: Liebermanns „Polospiel" mit 5000 Mark ist geschenkt, eine gute Trübnerlandschaft zum gleichen Preise ebenfalls und Leibls „Schauspieler" für 17000 Mark auch unter Preis.

Wenn das in neutralem Lande passiert, so sollte man meinen, dass bei der Kunst der jetzt feindlichen Länder untereinander noch viel stärker der Chauvinismus sich geltend machen müsste, und daher war es ein grosses Wagnis, die Sammlung Stern in Berlin mit ihren vielen Franzosen mitten im Kriege zur Versteigerung zu bringen. Mancher hatte an einen Preissturz geglaubt und heimlich schon in Baisse spekuliert. Aber es zeigte sich, dass in Deutschland Kunstfragen mit politischen Fragen nicht verquickt werden, dass man die Kunst um der Kunst willen liebt. Die Preise für Franzosen standen ausnahmslos etwas höher, als sie vor dem Kriege gewertet waren. Cézannes „Tulpen" brachten 40000 Mark, trotzdem das Bild nicht gerade zu den allerstärksten gehört, Degas mässige „Tänzerinnen" 27400 Mark, Gauguins „Landschaft" 15000 Mk., ein Porträtkopf von Manet 31000 Mark, Landschaften von Monet 35000 und 36000 Mark, ein Boulevard von Pissaro 17000 Mark, ein nicht sehr grosser Akt von Renoir 26000 Mark. Und so weiter. Ja, auch Franzosen zweiter Qualität, die wir wirklich nicht brauchen, wie Bonnard und Denis, erzielten immer noch 5000 Mark, so dass die Gegner der Franzosen ihre Behauptung erneuerten, die deutsche Kunst leide unter der Ausländerei. Aber das war nun auch wieder nicht der Fall, jeder weiss, wie auch deutsche Kunst seither im Preise gestiegen ist. Nicht nur Liebermann, Leibl und Menzel, was ja wohl selbstverständlich ist, sondern auch Mittelgut. Wenn auf der Schmeil-Auktion Zügel 17000 Mark kostet, wenn die bedenklichen Stucks der Sammlung Lingner durchschnittlich 10000 Mark bringen, wenn ein Boecklin, der ein paar Jahre vorher auf der Auktion Laroche-Ringwald 16000 Mark gekostet hatte, jetzt bei Schmeil einen Käufer für 21000 Mark fand, wenn ein Bild des jungen Eichhorst 10000 Mark und ein Werk von Haider 23000 Mark erzielt, dann kann von einer Entwertung der deutschen Kunst nicht mehr gut die Rede sein. Für gute deutsche Bilder, die übrigens schon vor dem Kriege teurer waren, als Franzosen, kann man heute wohl jeden Preis fordern und meistens auch erhalten. Dass die „Konservenmacherinnen" von Liebermann auf der Auktion Schmeil mit 60000 Mark bezahlt wurden, erscheint immerhin noch vernünftig. Dass aber auf der Versteigerung Heymel-Pickenpaek ein Damenbildnis mit Hund, eine ziemlich belanglose Nebenarbeit des Meisters, auf



LOVIS CORINTH, MONTE CARLO. 1914

30000 Mark stieg, hat mit der Qualität nicht mehr viel zu thun, sondern nur noch mit dem Konjunkturbegriff „gute deutsche Malerei der siebziger Jahre". Ein schönes, aber nicht einzig an Qualität dastehendes Männerbildnis von Leibl wird für eine Galerie für etwa 120000 Mark erworben und gilt als billig, Menzelsche Gouachen werden mit 60000 Mark „notiert", Wien kauft einen grossen Feuerbach für 225000 Mark und sagt sich, dass man für Werke von dieser Bedeutung eben diese Preise anlegen müsse — das alles sind Erscheinungen, die nur der Krieg möglich gemacht hat. Für ein gutes deutsches Bild erscheint nun einmal kein Preis zu hoch. Die Zeit, wo für einen grossen frühen Menzel eine Viertelmillion auf den Tisch gelegt wird, rückt mit Riesenschritten näher. Und dass gute Bilder nach dem Kriege wieder billiger werden, ist auch nicht zu erwarten, da das Kunstbesitzen eben einem inneren Bedürfnis entspricht. Nur wenn, woran wir einstweilen nicht glauben mögen, der in diesen Tagen eingebrachte Steuerentwurf für Luxus- und Kunstgegenstände Gesetz wird, kommt der Preissturz. Aber dann nicht nur der, sondern eine tödliche Katastrophe für unser ganzes Geistesleben. Und so sehr man vom Museumsstandpunkt, der heute in finanzieller Hinsicht recht schwierig aussieht, eine kleine Hemmung der privaten Kaufthätigkeit wünschen könnte — eine derartige Katastrophe liegt in niemandes Interesse. Dann hörte die Freude an Kunst auf, die grossen Maler und die grossen Sammler müssen ja ins Ausland wandern, das deutsche Kunstleben wäre ruiniert.

Wenn man vom Aktuellen und Politischen den Blick auf ein Gebiet schweifen lässt, das dem Streit dieser Tage entrückt ist, in das Gebiet alter Malerei, so hat man es hier mit der gleichen Erscheinung der starken Preissteigerung zu thun. Dass Rembrandt und Frans Hals im Preise nicht fallen, dass ein neu aufgefundener Dürer für mehrere Hunderttausende in deutschen Privatbesitz übergeht, hat mit dem Kriege unmittelbar nichts zu thun, und für solche Seltenheiten lassen sich ja auch gar keine Preisnormen feststellen. Was ein Dürer wert ist, könnte man erst sagen, wenn alle Jahre einmal einer an den Markt käme. Aber eine alte Dürer-Nachahmung wird bei Lepke mit 5500 Mark ersteigert, ein mässiges Durchschnittsbild von Cranach, das vielleicht nur ein Werkstattbild ist, mit 12000 Mark, ein total ruinierter A. Mor (?) mit 4300 Mark, ein schlechter Maes mit 11000 Mark — das sind Kriegspreise. Es kauft sich einer auf der Auktion Unger einen Ruisdael, der sicher keiner ist und zahlt dafür 6000 Mark. Das heisst: Bilder um jeden Preis, weil man jetzt doch nichts andres kaufen kann. In welchem Tempo die in Deutschland bisher immer etwas schwierigen alten Italiener gestiegen sind, lehrte die Versteigerung Moll. Man kann wirklich sagen: lehrte, weil man die Italiener der Sammlung Marcel von Nemes, die im Juni 1913 in Paris unter den Hammer kam, zum Vergleich heranziehen kann. Da war bei Nemes eine Madonna von Giovanni Bellini, wohl aus derselben Epoche wie die bei Moll, auch nicht schlechter erhalten. Sie wurde mit 60000 Mark bezahlt, während die Mollsche, an die Kopenhagen nicht recht heranwollte, wohl wegen der verputzten Stellen, genau das Sechsfache brachte, beinahe eine Viertelmillion Mark. Ein Meisterwerk von Cariani, ein pompöses Bildnis, kostete bei Nemes 10000 Mark; ein sehr mässiges, total durch Restaurierung und Plätten verdorbenes, gleichgültiges Bildnis desselben Meisters erzielte bei Moll den gleichen Preis, war also verhältnismässig doppelt so teuer. Ein grosses Triptychon von Agnolo Gaddi (?) bei Nemes stand mit 9000 Mark einem kleineren Bilde von Taddeo Gaddi (?) bei Moll mit 16500 Mark gegenüber, und ein wohl echter Moroni für 12000 Mark einem interessanten, dem Moroni nur zugeschriebenen, auch nicht gut erhaltenen Bildnis mit 20000 Mark. Mag die Unsicherheit, die auf dem deutschen Markt gegenüber alten Italienern, wegen ihrer Seltenheit, herrscht, an diesen hohen Preisen mit die Schuld tragen, die Käufer, zum Teil grosse Händler, haben sie erst doch einmal bezahlt, weil ihnen die Dinge dies wert waren und weil sie meinen, bei der durch den Krieg geschaffenen und auch durch den Frieden nicht so bald wieder zu verändernden Konjunktur immer noch Geld daran verdienen zu können.

Auf dem Markt für altes Kunstgewerbe liegen die Verhältnisse ähnlich. Doch das ist, wie Fontane am Schluss zu sagen pflegte, ein zu weites Feld, und die Bilderpreise reden ja schon deutlich genug.



LOVIS CORINTH, FRAU AN DER WIEGE. TUSCHZEICHNUNG



LOVIS CORINTH, THIERSTUDIEN 1910



LOUIS EYSEN, BAUMSTUDIE AUS GARDONE. KOHLE

LOUIS EYSEN

VON

KARL SCHEFFLER

Eysen ist ein Maler, dessen Name dem Kunstfreund bekannter ist als seine Werke es sind. Nur selten begegnet man seinen stillen, unaufdringlichen Bildern in öffentlichen Galerien. Das meiste besitzt wohl das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. Mit Recht; denn Eysen, obgleich in England geboren, stammt von Eltern, die aus Frankfurt waren, er ist Schüler des Städelschen Instituts gewesen und später einer der Besten in der sogenannten Cronberger Malerkolonie. Er ist also als Frankfurter anzusprechen; und er ist ein Maler, worauf die Stadt stolz sein darf. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zwei Bilder des Künstlers, einen „Wiesengrund" und das Bildnis der Mutter. Beides sind kleine Meisterwerke. Besonders das Mutterbildnis ist mit einer so zartsinnigen Ehrlichkeit gemalt, mit einem so edlen Können, dass es unvergesslich wird. Endlich finden sich in den öffentlichen Galerien von Karlsruhe und Stuttgart noch einige Bilder. Das meiste ist wahrscheinlich in Privat-Besitz, vieles mag verschollen oder vergessen sein. Diese Annahme erscheint gerechtfertigt durch die Arbeiten Eysens, die hier in Abbildungen gezeigt werden. Sie und eine Anzahl ähnlicher Bilder und Zeichnungen stammen aus Privatbesitz. Sie gehörten dem Hamburger Maler Heinrich Fricke, der in Lübeck vor kurzem gestorben ist und ein Freund Eysens war. Der Qualität nach sind sie ungleich, sie weisen aber alle dieselben Merkmale einer feinen, gebildeten Malkultur und einer wohlthuenden lyrischen Empfindungsweise auf. Und wenn sie die Kenntnis von der Art des Künstlers nicht eben bereichern, so bestätigen sie doch durchaus die gute Meinung, die man von Eysen schon hatte. Sie weisen wieder darauf hin, dass Eysens



LOUIS EYSEN, EICHE IM TAUNUS

Malweise das Ergebnis mehrerer sich kreuzender Einflüsse ist, dass diese Einflüsse aber schliesslich in der Persönlichkeit des Künstlers so zusammengeflossen sind, dass eine Zergliederung des einzelnen Werkes in seine Bestandteile nicht möglich ist.

In Frankfurt war Eysen Schüler jenes K. F. Hausmann, der in der Jahrhundertausstellung wieder entdeckt worden ist und dem Emil Schäffer dann eine kleine Monographie gewidmet hat, worin alles Wissenswerte steht. Schon diese Lehre ist bestimmend für Eysen geworden. Sodann hat er, wie fast alle Frankfurter Künstler jener Zeit, Paris besucht und ist unter den Einfluss der Maler von Barbizon geraten. So ist er zu einem Vertreter der „paysage intime“ in Deutschland geworden. Die hier abgebildeten Landschaften lassen selbst in der Schwarz-weiss-Wiedergabe noch den französischen Einfluss deutlich erkennen. Die Zeichnung verrät im besonderen eine nazarenerhaft feine Liebe zu Corots Kunst. Und man mag auch daran denken, dass Eysen es als Glück empfunden hat, als er die Hand Courbets, der zeitweise in Frankfurt weilte, drücken durfte. In Frankfurt ist Eysen dann weiterhin bestimmt worden von dem dort heimischen Malerkreis, von Burger, Schreyer und vor allem von dem prächtigen Scholderer. Auch zu Thoma hat er freundschaftliche Beziehungen unterhalten. Das alles hat seiner Kunst die charakteristische Frankfurter Färbung gegeben. Man begegnet in seinen Landschaften nicht nur häufig Motiven aus dem Taunus, sondern es ist darin jene künstlerische Landschaftsstimmung, die Gemeingut der Cronberger Malerkolonie war. Endlich giebt es in der Kunst Eysens noch Berührungspunkte mit Leibl. Man spürt sie zumeist in den Köpfen Meraner Bauern, wovon hier eine Probe gegeben wird.

Meraner Bauern und auch Tiroler Landschaften hat Eysen in den letzten beiden Jahrzehnten fast ausschliesslich gemalt, weil er kränklich war und nach Mais bei Meran übergesiedelt war. Er lebte dort sehr zurückgezogen. Da er auf einigen Ausstellungen keinen Erfolg gehabt hatte, zog er sich von der Öffentlichkeit zurück und erst im Jahre 1900, ein Jahr nach seinem Tode, wurde eine grössere Ausstellung gemacht. Sie kam nicht zuletzt zustande durch die freundschaftlichen Bemühungen Thomas, der mit Recht in Eysen einen Geistesverwandten, wenigstens nach einer Seite hin, sah. Auf diese Nachlassausstellung in Meran gehen die meisten Ankäufe der Galerien wohl zurück. Sie hat auch den Namen bekannter gemacht, kaum aber das Lebenswerk. Meran lag zu sehr abseits vom Strom des Kunstlebens.

Um so mehr ist es angezeigt, darauf hinzuweisen, wenn Arbeiten Eysens aus Privatbesitz einmal auftauchen. In dem hier behandelten Fall ist die Herkunft besonders interessant, weil die Bilder und Zeichnungen lange Zeit im Besitz eines Malers und eines Freundes Eysens gewesen sind. Dieser Freund, Heinrich Fricke, hat einige Aufzeichnungen hinterlassen, die für die Öffentlichkeit interessant genug sind, um sie mitzuteilen. Sie beziehen sich auf die Meraner Zeit und lauten im Auszug folgendermassen:

„Ich lernte Eysen im Sommer 1896 in Obermais kennen. Ich wusste vorher nichts von ihm. Er bewohnte mit seiner Schwester Mary das Hochparterre der ihm gehörenden Villa „Holstein“ in Untermais, die



LOUIS EYSEN, EINGANG INS AMPEZZOTAL

beiden oberen Etagen vermietete er. In dieser Wohnung benutzte er ein nach Westen gelegenes Zimmer, das auch an der schmalen Nordseite ein Fenster hatte, als Atelier — wenn man es so nennen will, denn es unterschied sich von einem Wohnzimmer nur durch ein kleines Podium und ein kurzes Stück Holzgetäfel, das vor die Tapete gestellt war. Das Nordfenster hatte nur im Winter Himmelslicht, wenn die davorstehenden Bäume unbelaubt waren. Er sah vom Nordfenster aus gegen den Pfarrthurm von Meran und den dahinterliegenden Küchelberg. Hier hingen auch ein paar von seinen Bildern, aber, wie ich gleich bemerken will, nicht solche, welche seinen hohen Qualitätswert als Landschafter zeigten. Ein paar feine Familienporträts von Schwester und Mutter und das fast als Kuriosität anzusprechende Bild „Hans der Troddel". Aber dieses Atelier war fast eine Geheimkammer, insofern nur ganz vertrauten Personen aufgetan wurde, wenn sie sich durch dreimaliges Klopfen an der Sondertür legitimierten. Sonst empfing er im gemeinschaftlichen Wohnzimmer mit der ihm eigenen zugleich freundlichen und zurückhaltenden Art. Seine äussere Erscheinung und sein Auftreten waren vornehm, gelassen, mit einer Haltung, wie sie internationalen Menschen eigen ist. Sein Verkehr beschränkte sich auf einige Familien der besten Gesellschaft von Mais. Äusserlich trat der Künstler nicht in Erscheinung — er verbarg sich eher vor der Welt, wie er sein Atelier verbarg, wie er seine Bilder verbarg; er hatte zur Welt seine Distanz genommen, seine Persönlichkeit war so stark, dass ihn die Welt nicht



LOUIS EYSEN, WALDSTUDIE

überwinden konnte. Meine Anregung wieder auszustellen, wies er ab, er hatte einmal in München, einmal in Wien Bilder ausgestellt, war aber tot gehängt worden. Seitdem verzichtete er. Er zeigte mir die Holzschnittarbeiten seiner Jugendzeit und die dazugehörigen Holzstücke; säuberlich eingewickelt kamen sie wieder, wie zur letzten Ruhe gelegt, in den Schrank. Meine Frage, ob es ihn nicht reize wieder zu schneiden, erledigte er durch Hinweis auf seine schwachen Augen. Beim Arbeiten trug er eine Brille und ich bedaure heute, selber Astigmatiker, daß ich mich damals noch nicht so eingehend mit der für den Künstler in Betracht kom-



LOUIS EYSEN, AN DER WASSERPROMENADE, MERAN

menden Optik befasst hatte, um zu studieren, wie weit manche Eigentümlichkeiten der Modellierung und Dimensionierung, namentlich bei seinen gezeichneten Köpfen, auf das Konto eines speziellen optischen Defektes zu setzen sind. Diese Feststellung hätte mir deswegen wichtig sein müssen, weil sein optischer Apparat (ich meine nicht nur das Auge, sondern auch die Intelligenzkammer) bei Fixierung absoluter Tonwerte enorm sicher arbeitete, die schwierigsten koloristischen Wertungen sicher aufgriff — dagegen aber einseitig, das heisst formal unsicher arbeitete, je mehr eine mathematische Grundform ein Anrecht auf gebührendurch keine elementare Formenschule, besser gesagt Formenpresse, gegangen war und wohl kaum fähig zur Aufnahme eines mathematischen Formalismus gewesen wäre."

Hier bricht das Manuskript leider ab. Zu den hier abgebildeten Arbeiten mögen einige Notizen genügen. Das Männerbildnis stellt einen Waldhüter dar und ist offenbar in Meran entstanden. Der Dargestellte ist gekleidet in der Tracht der Tiroler Landbevölkerung. Künstlerisch weist es zu Leibl hinüber, ohne dessen Technik aber irgendwie nachzuahmen, wie die Mitglieder der engeren Leiblschule es so oft gethan haben



LOUIS EYSEN, OBSTGARTEN
GEMÄLDEGALERIE STUTTGART

den Platz behauptete. Es kann dem feiner sehenden Auge nicht entgehen, dass er, sicher unbewusst, oft eine mathematische Potenz vergewaltigt, um die malerische Valeur zu erhöhen. Seine Landschaften werden dadurch frei vom Zwang der Camera obskura. Und wenn Lindenschmit in seinem Aufsatz über Eysen* sagt: „So gab er gerade das Freie der Natur, das was sich nicht greifen lässt", so empfindet er dasselbe instinktiv. Das zeigt auch zugleich den „unverbildeten" Künstler, von dem Lindenschmit spricht, insofern er

* Wilhelm Lindenschmit, Maler Louis Eysen. Feuilleton der Meraner Zeitung vom 17. Januar 1900.

Das tonig gemalte Becherstilleben wird ebenfalls aus der Meraner Zeit sein, da der Hintergrund, wie es scheint, jenes von Fricke erwähnte „kurze Stück Holzgetäfel" darstellt. Besonders eindrucksvoll ist die auf Holz gemalte Landschaft „Eingang ins Ampezzotal". Die Art, wie die hohen Berge Hintergrund bleiben, wie die Flachlandschaft des Thales farbig dominiert, wie die Sommerfarben mit dem Grau der Berge kontrastieren, das ist künstlerisch sehr reif. Nazarenergeist ist hier durch die Schule von Fontainebleau gegangen. Einer früheren Zeit gehört die „Eiche im Taunus" an. Dieses Bild erkennt man gleich als einen Eysen, durch

die eigenthümliche Mischung: Idylle und Neigung zur heroischen Silhouette. Auch ist in dem Bild das besondere weiche, saftig silbrige Grün, das für Eysens Landschaften bezeichnend ist. Die andern Bilder gehören zu einer Anzahl kleinerer Studien, in denen allen die Liebe zur Natur sympathisch zum Ausdruck kommt. Hoffentlich hört man in der Folge nun mehr von Eysen, denn es ist zu wünschen, dass das Bild dieser vornehmen Künstlerpersönlichkeit und seines Lebenswerkes sich immer deutlicher den Deutschen darstelle.



LOUIS EYSEN, BILDNIS EINES WALDHÜTERS. MERAN



LOUIS EYSEN, BECHERSTILLEBEN

KUNST UND UMSATZSTEMPEL

II

VON FELIX SZKOLNY

In Heft IV sind die Grundzüge des Gesetzes über die Warenumsatzsteuer, soweit sie für die Leser dieser Zeitschrift Interesse haben, dargestellt worden. Bei der praktischen Anwendung des Gesetzes hat sich bereits soviel Unklarheit, ja Ratlosigkeit gezeigt, dass es notwendig erscheint, auf verschiedene Einzelfragen einzugehen. Dazu kommt noch ein anderer Grund. Wiederholt ist bereits in der Presse die Nachricht aufgetaucht, dass eine Erhöhung der Steuer geplant sei. Da bei dem ungeheuren, ständig wachsenden Geldbedarf des Reiches in der That damit gerechnet werden muss, so ist es geboten, dass diejenigen Kreise der Kunst, die wegen der mässigen Sätze der Steuer noch eine gewisse Gleichgültigkeit an den Tag legen, über die Wirkungen und Konsequenzen des Gesetzes ein klares Bild gewinnen.

Vor allem ist zu beachten, dass schon das geltende Gesetz bestrebt ist, den Umsatz so umfassend wie möglich der Besteuerung zu unterwerfen, wobei es nicht davor zurückschreckt, Vorgänge, die wirtschaftlich eine Einheit bilden, in selbständige steuerpflichtige Akte zu zerlegen. Ich wähle ein Beispiel, das ähnlich wohl fast täglich im Kunsthandel vorkommt: ein Sammler übergiebt einem Kunsthändler ein Bild von Liebermann mit dem Auftrag, es als Kommissionär für ihn zu verkaufen. Ein anderer Sammler kauft und erhält das Bild für 20000 Mk., zahlt 15000 Mk. bar und giebt für den Rest Bilder aus seinem Besitze. So einfach der Fall an sich liegt, so kompliziert gestaltet er sich unter dem Gesichtspunkte der Besteuerung. Man gebe ihn im Kreise von Personen, die nicht Sachverständige sind, als Rätsel auf, die Zahl der richtigen Lösungen wird



LOVIS CORINTH, TUSCHZEICHNUNG

gering sein. Wenn nämlich ein Gegenstand durch die Hände des Komissionärs geht, so gilt sowohl das Ausführungsgeschäft zwischen dem Kommissionär und dem Käufer als auch das Abwickelungsgeschäft zwischen dem Kommissionär und seinem Auftraggeber (Kommittenten) als steuerpflichtiger Umsatz. Es ist daher die Zahlung des Erwerbers an den Kunsthändler zu versteuern, und ebenso die auf Grund der Ausführung des Kommissionsauftrages erfolgende Abführung des Betrages an den Sammler. Da der Empfänger der Zahlung der Steuerpflichtige ist, so hat im ersten Falle der Kunsthändler, im zweiten der Sammler die Steuer zu entrichten, der Kunsthändler als Gewerbetreibender in der Form der Umsatzsteuer, der Sammler als Privatmann in der Form des Quittungsstempels. Diese Doppelbesteuerung beruht, wie gesagt, darauf, dass das Bild durch die Hände des Kommissionärs geht. Würde die Übergabe durch den Sammler an den Käufer erfolgen, also der Gegenstand nur einmal in Natur übergeben werden, so fiele die Steuerpflicht des Kommissionärs fort. Im Kunsthandel ist aber der letztere Fall bekanntlich sehr selten, im Gegensatz zu anderen Kommissionsgeschäften, insbesondere im Grosshandel, wo regelmässig die Ware aus dem Lager des Kommittenten an den Käufer gelangt. Wir haben es hier mit einer besonderen Belastung des Kunsthandels zu thun.

Man gebe sich nicht der Täuschung hin, dass der Steuerfiskus durch die beiden Steuerleistungen gesättigt wäre. Die Steuer ist nämlich nicht bloss von der baren Zahlung, also den 15000 Mk., sondern von 20000 Mk. zu entrichten. Denn als Bezahlung gilt jede Leistung des Gegenwertes, auch wenn sie nicht durch Barzahlung erfolgt, sondern, wie hier, teilsweise durch Tausch. Dies bewirkt nach der ausdrücklichen Vorschrift des Gesetzes noch eine dritte Besteuerung. Bei Tauschgeschäften gilt nämlich jede der beiden Leistungen als Bezahlung der anderen, so dass der Tausch auf beiden Seiten je für sich steuerpflichtig ist. Infolgedessen hat in unserem Beispiele auch der Erwerber des Liebermannbildes insoweit eine Steuer zu bezahlen, als er nicht bar zahlt, sondern Bilder in Tausch giebt, also von einem Betrag von 5000 Mk. Da er aber im Gegensatz zu dem Kunsthändler das Geschäft als Privatmann abgeschlossen hat, so hat er nicht die Umsatzsteuer, sondern den Quittungsstempel zu entrichten. Versäumt er dies, so fällt die Abgabe dem Kunsthändler zur Last.

Da im Kunsthandel sehr viele Erwerbungen aus Privatbesitz erfolgen, empfiehlt es sich, stets darauf zu achten, dass der Verkäufer rechtzeitig eine verstempelte Quittung erteilt, zumal da bereits in der Litteratur über das Stempelsteuergesetz Streit darüber entstanden ist, ob im Verhältnis zueinander der Verkäufer oder der Käufer den Quittungsstempel zu tragen hat. Ein vorsichtiger Käufer, mag es nun ein Sammler oder Kunsthändler sein, wird mit dem Verkäufer ausdrücklich vereinbaren, dass dieser die Steuer zu bezahlen hat.

Der Quittungsstempel ist im Gegensatz zur Steuer auf den Jahresumsatz nur zu entrichten, wenn die Zahlung 100 Mk. übersteigt. Werden nun gleichzeitig mehrere Gegenstände veräussert, und Einzelpreise, die weniger als 100 Mk. betragen, ausgeworfen, so ist das Geschäft nur stempelpflichtig, wenn nicht mehrere selbständige Kaufverträge, sondern ein einheitlicher Vertrag abgeschlossen worden ist.

In Heft IV ist dargelegt worden, dass die Verkäufe der Künstler, soweit sie überhaupt steuerpflichtig sind, nicht der Jahresumsatzsteuer unterliegen. Auch hier offenbart sich die Tendenz des Gesetzes, alle erdenk-

lichen Umsätze zu besteuern, denn die Besteuerung der künstlerischen Produktion ist nur dadurch möglich, dass dem Begriff Ware eine Definition gegeben worden ist, die sowohl dem Sprachgebrauch als auch der bisherigen Gesetzgebung widerspricht. Wenn unter den Künstlern vielfach Unklarheit darüber besteht, welcher von beiden Steuerarten sie das Gesetz unterwirft, so scheint dies durch die Auslegungsgrundsatze des Bundesrats veranlasst zu sein, in denen dem Gewerbebetrieb „im Sinne des Gesetzes“ eine ebenfalls zu der herrschenden Auffassung im Widerspruch stehende äusserst elastische Begriffsbestimmung gegeben worden ist. Trotzdem wird die in Heft IV vertretene Auffassung von den meisten Schriftstellern gebilligt. Die Frage ist auch insofern von praktischer Bedeutung, als beim Quittungsstempel der Käufer, wie bereits dargelegt, der Steuerbehörde als Bürge haftet.

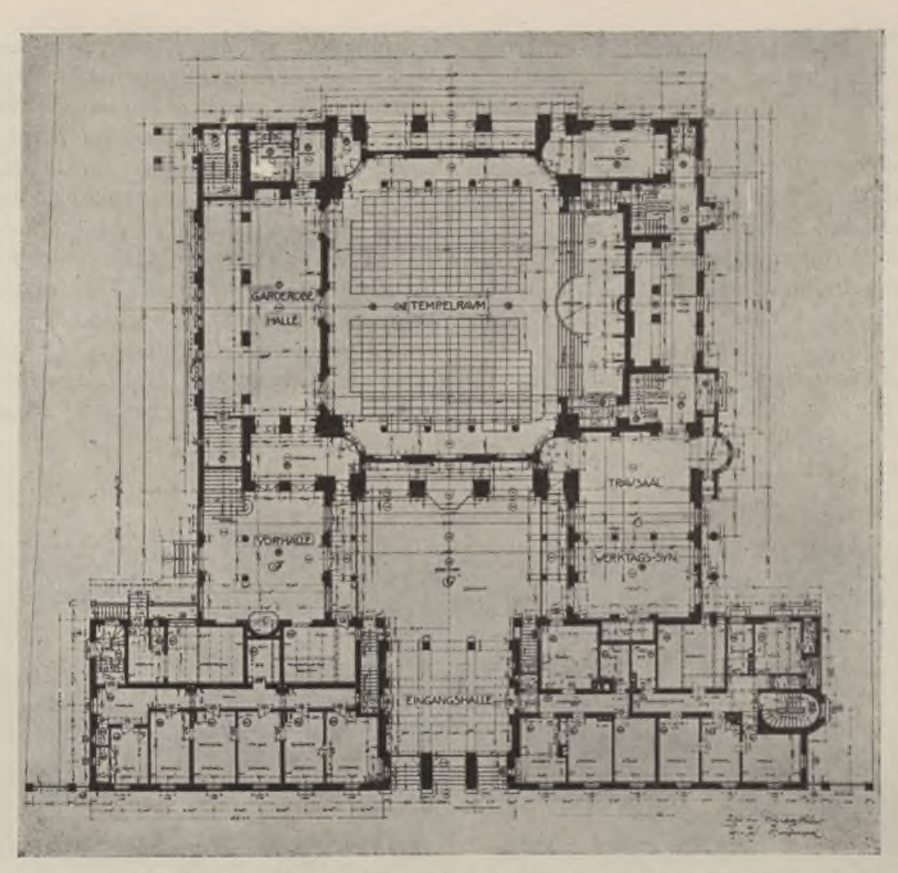
Nur einige von den zahlreichen Streitfragen, die das Gesetz bereits hervorgerufen hat, konnten hier erörtert werden. Will sich der Steuerpflichtige vor Schaden bewahren, so muss er bei der Umsatzsteuer die Abgabe unter Vorbehalt zahlen. Sonst kann er den irrtümlich entrichteten Betrag nicht zurückfordern. Die Klage ist bei Verlust des Klagerechtes binnen sechs Monaten nach der Zahlung zu erheben. Zuständig sind ohne Rücksicht auf die Höhe des Betrages die Kammern für Handelssachen bei den Landgerichten. Daneben steht der Beschwerdeweg bei den Verwaltungsbehörden offen.



LOVIS CORINTH, STUDIE ZU DEM BILD „ODYSSEUS UND DER BETTLER“. 1903

Anm. d. Red. In dieser Verbindung wird es interessieren, von dem Ausgang eines Prozesses zu hören. Unser Mitarbeiter Emil Waldmann ist von dem Besitzer eines Bildes, das unter dem Namen Leibl ging und dem Waldmann hier die Autorschaft Leibls abgesprochen hat, auf öffentlichen Widerruf und Schadenersatz verklagt worden. Der Prozess ist vom Landgericht zugunsten Waldmanns entschieden worden. Felix Szkolny, der über den Prozess ausführlich in der „Vossischen Zeitung“ vom 15. April berichtet hat, schliesst seine Ausführungen mit dem richtigen Satz: „Dieser Rechtsstreit lehrt sicherlich das eine: Wenn um der Kunst oder Wissenschaft willen die Klingen gekreuzt werden, ist der Gerichtssal dafür nicht der geeignete Fechtboden. Ebensowenig wie ein chemischer, vermag ein gerichtlicher Prozess Blei in Gold zu verwandeln.“

Ueber das projektierte Kunststeuer-Gesetz berichten wir im nächsten Heft.



F. LANDAUER UND H. LÖMPEL, SYNAGOGE IN AUGSBURG. GRUNDRISS



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Drei junge Zeichner hatten im *Graphischen Kabinett (J. B. Neumann)* ausgestellt: Hans Gerson, Hugo Kunz und Franz M. Jansen. Von den beiden ersten ist bis jetzt nicht viel mehr zu sagen, als dass sie Vertreter der weit verbreiteten, radikal gesinnten Geschicklichkeit sind, Revolutionäre, die von Vorbildern mehr oder weniger abhängig sind. Sehr mutig, ein wenig akademisch, flotte Techniker und freier in der Gebärde als in der Empfindung. Viel ernster ist Franz M. Jansen. Besonders in Landschaften entwickelt er als Radierer eine schöne Kraft. Wo sich der Symbolismus hineinmischt, sind die Wirkungen weniger erfreulich. Er kommt, wie so viele, von van Gogh her, weiss aber selbständig die Massen von Hell und Dunkel in Bewegung zu setzen und die farbigen Stimmungen graphisch zu übersetzen. Wenn er es sich in Zukunft recht schwer macht, wird er sicher zu schönen Resultaten kommen. Auch als Holzschneider. Als solcher stellt er sich mit seinem Zyklus „Der Krieg" vor. Dort giebt er sich phantastisch illustrativ, weiss aber in einigen Blättern schwierige Vorwürfe mit bemerkenswerter Kompositionskraft zu bewältigen. Der Künstler scheint auf einem Punkt angelangt, wo der „Stil" einer Schule zu einer persönlichen Angelegenheit wird. K. Sch.

AUGSBURG

Der von den Münchner Architekten D. H. Lömpel und Fr. Landauer geschaffene Monumentalbau der neuen Synagoge zu Augsburg verdient aus verschiedenen Gründen besonderes Interesse. Einmal wegen der Lösung des Grundrisses: Vorlagerung des Verwaltungsgebäudes und des Beamtenwohnhauses, Führung des Besuchers durch eine gedeckte Vorhalle über einen offenen Brunnenhof in den Vorraum des Zentral-Kuppelbaus, Anschmiegung einer kleinen Trau — und einer Wochen-

tagssynagoge an den Hauptraum; zweitens wegen der Licht- und Farbenbehandlung: äusserst starke Dämpfung des ganz zerstreut einfallenden Lichtes (die kleinen Kuppelfenster diskret bemalt, die halbkreisförmigen Tonnenöffnungen mit reichem steinernen Netzwerk durchwirkt); dem leicht ins Violette schimmernden Grau des Lahnmarmors der unteren Partie antwortet das tiefe von Goldmosaik durchwebte Grün der Kuppel und der Tonnenbogen. Endlich ist der Plastik hier ein ungewöhnlich weites Feld eingeräumt: nicht nur, dass Thürschmuck, Kapitäle, Balustraden und so weiter, eine von orientalischem Dekorationssinn eingegebene stete Mannigfaltigkeit der Muster zeigen und die Erbauer alles mögliche aus der Schmuckkraft der hebräischen Buchstaben herausgeholt haben, sondern es schmücken auch die Kuppel-Zwickel grosse Reliefs mit symbolisch allegorischen Darstellungen und ebenso sieht man an den Brüstungen der Frauenempore buntfarbige medaillonartige Schilde mit den Abzeichen der 12 Stämme.

Nirgends sind äusserliche Anlehnungen an maurische und byzantinische Bauten zu tadeln. Die Elemente jener Kunst sind stets innerlich erfasst und verarbeitet worden. Dem Kuppelbau (äussere Höhe 34 Meter) darf wirkliche Schönheit der Verhältnisse und eine wahrhaft feierliche Wirkung nachgerühmt werden.

A. L. M.

WIESBADEN

In den grosszügig angelegten Räumen des Wiesbadener **Neuen Museums** hat der aus Essen stammende Kunstfreund Heinrich Kirchhoff zum ersten Male seine erlesene Sammlung von etwa hundertfünfzig Arbeiten zeitgenössischer deutscher Künstler der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Seine Sammlung soll einmal an ein Museum — ganz oder in einer Auswahl — übergeben werden und vermag gleichsam an einem Schulbeispiel zu zeigen, dass die Thätigkeit der Leiter öffentlicher Galerien durch zielbewusste Arbeit einzelner Kunstfreunde auf das wirksamste unterstützt werden kann, wenn diese in ihrer Ankaufspolitik nicht so sehr an die persönlichen Ansprüche ihres Lebenskreises, als vielmehr an die Aussenwelt, an eine Öffentlichkeit denken, und somit dem Museumsleiter, der mit seinen staatlichen oder körperschaftlichen Mitteln vorwiegend klassifizierte, „museumswürdige" und daher teure Kunstwerke zu kaufen gezwungen ist, in die Hände arbeitet.

Die Sammlung Kirchhoff, die sich naturgemäss nicht als ein bereits abgeschlossenes Ganzes, sondern als ein Werdendes offenbart, sucht die Entwicklung der deutschen Malerei vom Impressionismus zum Expressionismus vor Augen zu führen, wobei die Anhänger der jüngsten Richtung durchaus im Vordergrunde des Interesses stehen. Sie enthält Arbeiten von Emil Nolde, Josef Eberz. Oskar Moll, Hans Völcker, Erich Heckel, Kirchner, Lehmbruck, Marc, Rohlfs und Scharff, aber auch von Beckmann, Jagerspacher und Weisgerber. Nebenwege scheinen betreten mit Werken von Erler, Jensen und Püttner. Der malerische Realismus ist vertreten durch Trübner, Corinth, Liebermann und Slevogt.

W. B.



F. LANDAUER UND H. LÖMPEL, SYNAGOGE IN AUGSBURG. VORDERFRONT

Im Kunstsalon Mathilde Rabl wird ein hübsches Stück Berliner Kunstgeschichte gezeigt: Malereien von 1870 bis 1890. Eine Art Ehrenrettung, deren kritischer Erklärer und Verherrlicher der alte Pietsch hätte sein müssen. Schade, dass er diese Zeiten, dass er diese Ausstellung nicht erlebt und in der „Vossischen Zeitung" beschrieben hat. Er hätte Urlaub genommen und wäre vom Großen Hauptquartier, wo er gewiß kaum entbehrlich gewesen wäre, nach Berlin geeilt. Auf Schritt und Tritt sah ich seinen seligen Schatten neben mir: hier sind alle seine Lieblinge und auch seine Horreurs —, aber wer weiß, vielleicht hätte er unter dem Druck der neuen Zeit eine persönliche Neuorientirung vorgenommen und z. B. mit Max Liebermann seinen Frieden gemacht. Unter den vierundvierzig Malern gehörten 1890 bloß sieben dem Sezessionismus an, und auch sie nur mehr oder weniger —, von Menzel abgesehen, der immer ein wohlverwahrter Posten für sich war. Sonst sind wir ganz im Banne des Berliner Herkommens. Eine redliche, korrekte, kühle, fleißige Kunstübung, die nur dort unser Interesse wärmer anspricht, wo man die Maler in ihrer Jugend Maienblüthe sehen kann und ihrer Begabung noch allerlei betonte Möglichkeiten offen standen: charakteristisch ist ein kleines Frühporträt Gottlieb Biermanns, das die wehmüthige Frage eingiebt: was hätte aus diesem Maler, der auch einmal eine begabte Natur gewesen ist, werden können, wenn er das Kreuz auf sich genommen und nicht in konventionelle Seichtheit und Glätte hineingeglitten wäre. Biermann ist nur ein Exempel; man könnte auch auf Schlabitz hinweisen und seine ursprünglich bedeutende menschliche Ausdrucksfähigkeit oder auf Paul Meyerheim und seinen netten, vollfarbigen „Kohlgarten", ein Werk, das eine gute Stunde der Selbstvergessenheit hervorgebracht hat. Auch einige Studien Anton von Werners, und diese älteren, zufallsschönen Landschaften des redlichen Julius Jacob können sich sehen lassen; selbst Kiesel erscheint annehmbar, als er sich noch auf der geraden Porträtmeisterlinie Magnus Richter zierlich bewegte. Steffecks gute Zeit steigt herauf, die Periode klarer Erfüllung, ein Segen der Krügerschule. Die Frische junger Unbefangenhe t vermitteln Neuere wie Skarbina, Frenzel, O. H. Engel. Aber sckließlich kommt es in der Kunst auf das Durchhalten an, und durchgehalten, sich entwickelt in den Säften seiner Persönlichkeit und unter den natürlichen Anforderungen des Zeitgeistes hat eigentlich nur Liebermann. Menzel ist, wie gesagt, nicht nur ein Posten, sondern auch ein Problem für sich. Darum, — man setze das fromme Streben, ältere Berliner Bilder systematisch zu sammeln und aus dem ehrenwerten Versuch eine endgültige Leistung zu machen, ruhig fort. Kann sein, daß neue Genüsse, vergrabene Wunder uns erwarten: am letzten künstlerischen Ergebnis wird sich dennoch nichts ändern. Der pietätvolle Vorwortschreiber des Katalogs bemüht sich, das lebhafte Interesse der Deutschen für den europäischen Kunstfortschritt nicht abzuschrecken, und fordert nur Achtung vor dem künstlerischen Wesen des eigenen Volkes. (Wer hätte sie nicht?) Er meint, es sei kein Spiel des Zufalls, dass das Material der Ausstellung vorwiegend Studien enthalte: denn ihr Bestes hätten die Maler uns gerade in den Studien gegeben. Mit dieser halben Entschuldigung trifft er die Melancholie des Falles (das Wort Tragik wäre zu viel). Ansätze, Impulse, Eingebungen, die ohne Entfaltung geblieben sind; Triebleben ohne treibenden Ablauf.

Julius Elias.

WIEN

Man hat die Frage des Kaiserdenkmals für Wien in der letzten Zeit in der Presse viel besprochen. Man hat vor allem die Platzfrage behandelt, aber doch nur von dem Gesichtspunkte aus, dass es sich lediglich um eine gewaltige Denkmalsgruppe handeln könne, deren Mittelpunkt die Figur des Kaisers zu bilden habe.

Es ist dabei viel von Monumentalität gesprochen worden, und von deren Forderung auf einen weiten, forumartigen Platz.

Die einen wollen das Burgthor opfern, andere scheuen sich nicht vor dem Gedanken, eines der künstlerischsten Bauwerke Wiens — den Hofstall — ihrer Idee zum Opfer zu bringen, um eine neue wirkungsvollere Schlusskulisse für das gewaltige Feld zu schaffen, das von der alten Burg, der neuen Burg, sowie der Zukunftsburg im einen Teil, von den Museen und eben jenem Ersatzbau für den Hofstall im anderen Teil umschlossen sein soll, aber auch von der Flut des Ring-Verkehrs mitten durch geschnitten wird.

Die einen wollen dann das Denkmal etwa dort auftürmen, wo das alte Burgthor steht, die anderen lassen es im Geiste vor der neuen Schlusskulisse erstehen.

Auch der Raum vor der Votivkirche — Platz kann man im Sinne künstlerischen Städtebaus diese unbebaute Stelle im Stadtplan nicht nennen, — wird als Denkmalsplatz warm empfohlen. Weiterhin kam der Vorraum des Rathauses in Frage. Man folgt überhaupt in den Bemühungen um den Denkmalsplatz eigentümlicher, ja hartnäckiger Weise dem Zug des Ringes, jenes zerklüfteten Gebildes, das als Vorbild vielen neudeutschen Stadterweiterungen zum Unsegen wurde.

Es ist kein Zufall, dass der Wiener Camillo Sitte in dieser Wüste des Städtebaus als Prediger erstand, der für die Kunst im Städtebau kämpfte.

Steht man bei all diesen propagierten Platzfragen nicht einer „Verwirrung der Kunstbegriffe" gegenüber?

Sind diese Plätze überhaupt als Denkmalsplätze geeignet? Ist die Denkmalsgruppe das anzustrebende Ziel?

Liegt solcher Denkmalsgruppe nicht viel mehr, wie so vielen zeitgenössischen Kunsterzeugnissen, ein kunstgewerblicher Gedanke zu Grunde, und liegt nicht gerade darin der Irrtum, dass man für plastische Monumentalkunst nimmt, was in der Kleinkunst erlaubt ist, aber ins Maasslose gesteigert eben keine Monumentalplastik ergiebt, sondern sich des kunstgewerblichen Ursprungsgedankens niemals wird begeben können.

Wird der naive Sinn, der dem Künstlerischen verwandt ist, verstehen können, warum man den Kaiser gewissermaassen inmitten einer illustrierten Zeitgeschichte verherrlichen will, statt ihn dem Begriffs- und Vorstellungsvermögen des Einzelnen nahe zu rücken, in jenem typischen Bild, das allerdings nur eine reine Kunst zu schaffen vermag.

Gegenüber den zum Ausdruck gekommenen Anschauungen über das künftige Kaiserdenkmal scheut man sich fast auszusprechen, wie einfach und äusserlich anspruchslos eine gute Kunst diese Aufgabe wohl lösen sollte.

Aber gerade in Wien hat man ja ein herrlisches Beispiel für eine solche Lösung. Der Josefsplatz ist wohl einer der schönsten aller Denkmalsplätze, er ist geradezu vorbildlich!

Auch die Abmessungen des Reiterstandbildes entsprechen durchaus allen Anforderungen. Es kommt nicht auf die Grösse der Plastik an sich an, sondern auf die Beziehung zwischen Plastik, Umgebung und Beschauer. Das findet man zum Beispiel bestätigt, wenn man in Berlin die in kunstgewerblichem Sinne wirkende Kaiser-Denkmals-Gruppe mit dem sehr künstlerischen Kurfürsten-Denkmal vergleicht, dessen kleine Abmessung in der Erinnerung jene weitläufige des Kaiserdenkmals in den Schatten stellt.

Nun besitzt Wien allerdings keinen zweiten Josefsplatz. Unweit davon entfernt aber giebt es einen Platz, der zur Aufnahme eines Reiterstandbildes, etwa in der Abmessung des Josefdenkmals ernstlich in Frage käme — der Michaelerplatz —

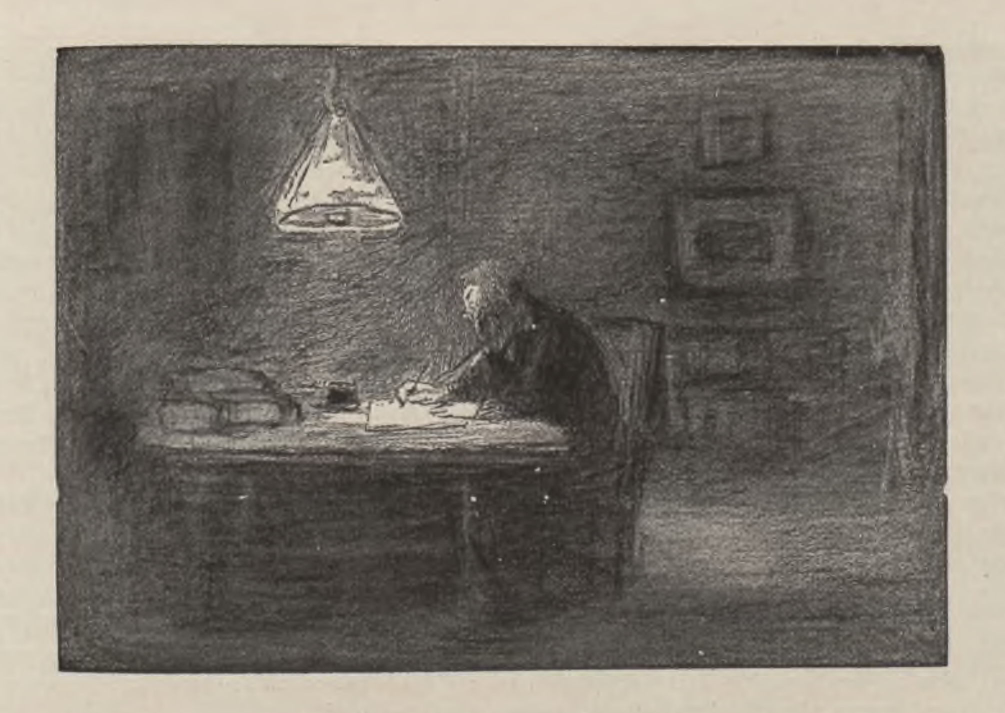
Dort vor dem prächtigen Burgportal, vor dieser monumentalen Fassade der kaiserlichen Burg fände ein Bildwerk diejenige Aufstellungsmöglichkeit, die man einer Plastik zu wünschen hat, nämlich die, dass sie von den verschiedensten Standpunkten aus gesehen, immer eine gute Projektion von gutem, geschlossenem Hintergrund ergiebt. Die Einfahrt zur Burg wäre um das Denkmal herumzuführen, und das Denkmal selbst sollte so nahe wie es die Verkehrsverhältnisse erlauben, an das Burgportal herangerückt werden.

Es gäbe noch einen Platz für das Reiterstandbild allerdings von solch hervorragend künstlerischer Delikatesse, dass man ihn nur in der Erwartung nennen kann, dem Vorwurf der Utopie zu begegnen.

Könnte man sich eine herrlichere Folie für ein kaiserliches Reiterstandbild in dunkler Bronze vorstellen, als das künstlerisch bedeutendste Bauwerk Wiens, den Stefans-Dom?

Dort wo auf der Turmseite jenes kostbare kleine Seitenportal wie ein Geschmeide am mächtigen Mauerwerk steht, dort etwas nach vorne und aussen gerückt vor diesem Portal, also ziemlich nahe beim Langhaus, den in steinernem Filigran aufstrebenden Turm im Rücken, wäre jene Stelle, wie sie sich die besten Künstler aller Zeiten nicht besser für die Aufstellung ihres Werkes wünschen könnten, das in hoher, reiner, einfacher Kunst sowohl zur Seele des Volkes wie zu seinem künstlerischen Empfinden spräche.

Conrad Sutter.



CHRONIK

HANS OTTO SCHALLER †

Aus Stuttgart kommt die Nachricht, dass der junge Kunstgelehrte Dr. H. O. Schaller im Westen gefallen ist. Die Leser von „Kunst und Künstler" wissen, welch ein reger und temperamentvoller Mitarbeiter er dieser Zeitschrift seit einigen Jahren gewesen ist. Er war etwas wie ein Wächter des schwäbischen Kunstlebens. Kampffroh und passioniert für das Echte. Er griff immer an, wo es etwas anzugreifen galt, aber er war stets auch begeistert, wo etwas Starkes und Eigenes auftauchte. Seine Liebe galt nicht nur der neueren Kunst, sondern der Kunst überhaupt. So war z. B. die altschwäbische Kunst sein besonderes Studiengebiet. Er hat uns über altschwäbische Monumentalkunst in den letzten Wochen noch einen schönen Aufsatz geschrieben, den wir den Lesern in einem der nächsten Hefte darbieten werden. Am Tage vor seiner Verwundung und seinem Tode sandte er mit fröhlichem Gruss die Korrektur. Wir betrauern den Tod dieses lieben Mitarbeiters sehr und bewahren seiner schönen geistigen Lebendigkeit, die stets die Sache meinte, ein gutes Gedenken. Mit uns aber haben die schwäbischen Lande viel Ursache, um Hans Otto Schaller zu trauern.

✻

BOTHO GRAEF †

Auch Botho Graef, der Kunstgelehrte aus Jena, der sechzigjährig in Königstein i. Taunus gestorben ist, war uns ein gelegentlicher Mitarbeiter. Er war Archäologe und Nachfolger Noacks in Jena. Sein Gebiet war vor allem griechische Kunstgeschichte. Als Lehrer war er sehr beliebt; sein Hörsaal war stets überfüllt. Das mag seinen Grund in dem lebendigen Interesse dieses Gelehrten auch für neuere Kunst gehabt haben. Er hat mit der Kunst unserer Tage wirklich gelebt, hat Anteil daran genommen und ist publizistisch dafür eingetreten. An dieserStelle, z. B. für van der Velde. Das hat seiner Persönlichkeit das Besondere gegeben.

✻

Notiz.

Unsere Mitteilung im 5. Heft der Zeitschrift über den Studienkopf von Rembrandt, den Bredius und Kronig im letzten Herbst in Zürich als Werk des Meisters bestimmt haben, enthielt einige Unrichtigkeiten, die wir hiermit verbessern. Der frühere Besitzer ist nicht ein Herr vom Berg, sondern ein Herr Escher vom Berg. Gottfried Keller hat das Bild nie gehört, und der Ort, wo es entdeckt wurde, ist nicht das Künstlergütli, sondern das neue Züricher Kunsthaus.



HANS LEINBERGER, KREUZIGUNGSGRUPPE. HOLZ
SAMMLUNG G. SCHWARZ, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung niederländischer Gemälde aus den Sammlungen Kven, Baumann und Andere bei Lepke am 22. März 1917.

Das ziemlich rege Interesse der Käufer drehte sich bei diesen Bildern verschiedener Provenienz oft um Dinge, die uns an dieser Stelle nicht viel angehen. Ob ein Jan ten Compe 1020 Mk. kostet und ein Paulus Lesire nur 990 Mk., ist ja eigentlich gleichgültig und wir geben daher nur die wichtigsten Preise. Manche scheinen recht hoch, wenn man bedenkt, dass die Zuschreibungen nicht in allen Fällen gesichert sind. Wenn eine alte Dürernachahmung — denn von „Dürer Werkstatt" ist keine Rede — mit 5500 Mk. bezahlt wird, könnten die Leiblfälschungen demnächst verlangen, dass sie auch einmal etwas im Preise steigen. Bei den Niederländern fehlten bedeutende Bilder der besten Künstler; ein Goyen war für 3300 Mk. zu haben, ein Salomon Ruisdael für 8000 M. und ein feines frisches Bild von Vermeer van Harlem für 4000 Mk. Dagegen brachten einige seltene Meister höhere Preise: Eine gute Landschaft von dem ziemlich unbekannten Steven Jansz van Goor stieg bis auf 7700 Mk. und auch die übliche Kunsthandelsware, um die sich sehr oft dieselben beiden Händler stritten,



MADONNA, ROMANISCH, DEUTSCH ODER LOTHRINGISCH. HOLZ
SAMMLUNG G. SCHWARZ, BERLIN

war nicht billig. Eine Überraschung brachte der grosse frühe Caravaggio „Der junge Bacchus", an den jemand 50000 Mk. riskierte. Allerdings war dieses Bild besser erhalten, als die meisten anderen, besonders als das schwer zugerichtete, dem A. Mor zugeschriebene, aber wohl eher französische Männerbildnis, das aber trotzdem noch 4300 Mk. brachte, wohl weil es einmal sehr schön gewesen sein muss.

Hier einige Preise, ohne den Zuschlag.

Nr. 22. Lorenz Strauch: Männerbildnis, 3160 Mk. — Nr. 32. Liotard (?): Weibliches Bildnis in süddeutscher Tracht, Ölgemälde, 5500 Mk. — Nr. 33. Barent Graet: Weibliches Bildnis, 4700 Mk. — Nr. 41. Guillam Dubois: Hügelige Landschaft, 4000 Mk. — Nr. 48. Jan Breughel und Hendrik van Balen: „Peleus und Thetis", 5000 Mk. — Nr. 51. Nicolaes Maes: Damenbildnis, 2700 Mk. — Nr. 55. Jordaens: „Juppiter und Merkur bei Philemon und Baucis", 6350 Mk. — Nr. 60. Jan Fijt: Jagdbeute, 4500 Mk. — Nr. 61. Christofer. Paudiss: 6050 Mk. — Nr. 62. Nicolaes Maes: „Gelehrter in seiner Studierstube", 11000 Mk. — Nr. 63. Wouwerman: „Aufbruch zur Jagd", 8600 Mk. — Nr. 64. Cranach: „Judith", 12000 Mk. — Nr. 65. Vigée le Brun: Damenbildnis, 15500 Mk. — Nr. 66. Rubens (Werkstatt): „Achilles Zorn", 7800 Mk. — (Rooses nimmt an, dass Rubens die Serie der Gobelin-Bilder, aus welcher dieses stammt, eigenhändig übergegangen habe, nach dem Th. van Thulden sie hergestellt hatte). — Nr. 68. Snijders: „Stilleben", 2000 Mk. — Nr. 77. Alessandro Magnasco: Landschaft mit Heiligenlegende, 6100 Mk. — Nr. 78. Nikolaus Knupfer: „Satyr und Nymphe", 6100 Mk. — Nr. 80. Barent Graet: „Dame am Toilettentisch", 4000 Mk. — Nr. 85. F. Bol: Selbstbildnis, 18000 Mk. — Nr. 86. Hendrik van Balen: „Der Liebesgarten", 7500 Mk. (Kopie nach Rubens). — Nr. 93. Willem van Aelst: Blumenstück, 3160 Mk. — Nr. 99. Martin Schongauer (zugeschrieben): Madonna, 17000 Mk. E. W.

❋

Versteigerung des Nachlasses A. W. von Heymel, der Sammlung Pickenpack und Anderer.

8. März 1917, im Auktionshaus am Kurfürstendamm.

Der im Anfang des Krieges gestorbene Kunstfreund Alfred Walther von Heymel hatte früher eine Anzahl sehr schöner Gemälde besessen. Manets „Rosita Mauri", die zwei grossen Wildstilleben von Trübner, mehrere sehr bedeutende van Goghs, darunter der „Bahnübergang" und der „Irrenwärter", eine „Tahitilandschaft" von Gauguin, ein Selbstbildnis von Marées und einige Gemälde von Lautrec waren die schönsten Stücke seiner Sammlung. Aber er hatte das meiste schon zu Lebzeiten verkauft. Die Trübners hängen in der Kunsthalle in Mannheim, den Manet besitzt der Sammler Köhler in Berlin, einen van Gogh Dr. Linder in Basel und die herrliche Sammlung der Lithographien von Lautrec, die reichhaltigste, die überhaupt existierte, hat ein Kunstfreund im Rheinlande erworben. Da blieb nicht mehr viel übrig, und der Géricault, „Löwe ein Pferd zerfleischend", sowie zwei Arbeiten von Marées, das Bildnis Koppel-Elfelds und die „Erinnerung an Rubens", eine freie Übertragung nach einem der schönsten Bilder aus Rubens' Medici-Zyklus, waren die Hauptstücke. Aus der Sammlung Pickenpack in Hamburg stammten vornehmlich die Trübners und es war sehr interessant, einmal ein Dutzend Trübners unter dem Hammer zu



SYRLIN, DER HEILIGE GEORG. HOLZ
SAMMLUNG G. SCHWARZ, BERLIN

Zwei kleine Boecklins: 1500 und 1450 Mk. — Nr. 8. Lovis Corinth: „Orpheus", 1250 Mk. — Nr. 9. Derselbe: „Atelier Julian", 2000 Mk. — Nr. 10. Derselbe: „Salome" (Gertrud Eysoldt), 5000 Mk. — Nr. 11. Derselbe: „Jugend", 5000 Mk. — Nr. 12. Derselbe: „Leda", 1250 Mk. — Nr. 14. Derselbe: Bildnis Olde, 1950 Mk. — Nr. 16. Derselbe: „Herbstblumen", 3000 Mk. — Nr. 17. Derselbe: „Frauenraub", 3700 Mk. — Nr. 19. Courbet: „Winter im Walde", 14000 Mk. — Nr. 20. Henri Edmond Cross: „Campanile", 5000 Mk. — Nr. 21. Derselbe: „Flusslandschaft", 1100 Mk. — Nr. 28. Louis Eysen: Knabenbildnis, 1150 Mk. — Nr. 29. Derselbe: Mädchenkopf, 1450 Mk. — Nr. 30. Feuerbach: Zeichnung, „Poesie", 1600 Mk. — Nr. 31. Derselbe: „Römerin", 1450 Mk. — Nr. 32. Fortuny: „Gastmahl", 3600 Mk. — Nr. 34. Gauguin: „Die Bank", 20100 Mk. — Nr. 35. Gebhard: „Der Schwerhörige", 3050 Mk. — Nr. 37. Géricault: „Löwe und Schimmel", 8200 Mk. — Nr. 38. Van Gogh: „Der erste Schritt" (nach Millet), 30000 Mk. — Nr. 41. Gussow: „Alte Frau", 2100 Mk. — Nr. 42. Habermann: „Sehnsucht", 2500 Mk. — Nr. 43—46. Hagemeister: Verschiedene Landschaften, 1010, 900, 1100 und 950 Mk. — Nr. 47. Th. Th. Heine: „Kampf mit dem Drachen", 1400 Mk. — Nr. 48. Hodler: Landschaft 3600 Mk. — Nr. 49. Derselbe: „Genfer See",

sehen. Hinzu kamen zur Ergänzung Bilder aus dem verschiedensten Besitz, darunter ein van Gogh und ein Gauguin aus einem berühmten westfälischen Privatmuseum. So war das Ganze etwas zusammengewürfelt und die Resultate brachten keine Überraschungen. Die halbe Million, die rund für die 122 Nummern erlöst wurden, entsprachen ungefähr den Erwartungen. Merkwürdig zurück blieb Lovis Corinth, und die Trübners waren auch nur fast normal bewertet. Schloss Hernsbach, von dem ein andres, etwas grösseres Exemplar noch in Privatbesitz ist, erzielte den höchsten Preis unter dem Dutzend mit 17000 Mark. Die andren Bilder, fast durchweg von mittlerer Qualität, erreichten dementsprechend nur die üblichen Kunsthandelspreise, trotzdem auch sie höher limitiert waren.

Hier die Hauptpreise, ohne zehn Prozent Zuschlag. Nr. 1. A. Achenbach: Kinderköpfchen, 1600 Mk. — Nr. 2. Baisch: „Kuhweide", 2000 Mk. — Nr. 5 und 6.

5000 Mk. — Nr. 51. Kalckreuth: „Hittfeld", 2490 Mk. — Nr. 52. Derselbe: „Weidenburger See", 2700 Mk. — Nr. 53. Derselbe: „Cuxhaven", 3300 Mk. — Nr. 54. A. von Keller: „Julia", 2000 Mk. — Nr. 57. Leistikow: Grunewaldlandschaft, 6400 Mk. — Nr. 58. Lenbach: „Strasse in Kairo", 5000 Mk. — Nr. 61. Liebermann: „Frau mit Hund", 30000 Mk. — Nr. 62. Derselbe: „Der Kuhhirte", 14000 Mk. — Nr. 63. Marées: Bildnis Koppel-Elfeld, 10000 Mk. — Nr. 64. Derselbe: „Erinnerung an Rubens", 12200 Mk. — Nr. 66. Menzel: „Dame im Park", 1000 Mk. — Nr. 69. Millet (?): „Schafherde", 2500 Mk. — Nr. 76. Renoir: „Gabrielle", 3500 Mk. — Nr. 82. Schirmer: Waldlandschaft, 2100 Mk. — Nr. 83. Schönleber: „Holländische Küste", 2000 Mk. — Nr. 84. Schuch: „Ente", 5850 Mk. — Nr. 85. Derselbe: „Stilleben", 7000 Mk. — Nr. 88. Slevogt: „Marderstilleben", 5100 Mk. — Nr. 93. Thoma: „Apoll und Marsyas", 11000 Mk. — Nr. 94. Derselbe:

„Märchen" (Aquarell), 1600 Mk. — Nr. 95. Derselbe: „Herbstsonne", 20000 Mk. — Nr. 96. Derselbe: „Tal bei Siena", 25200 Mk. — Nr. 97. Derselbe: „Kentaurin am Wasserfall", 7100 Mk. — Nr. 98. Toorop: „Dünenlandschaft", 2500 Mk. — Nr. 99. Trübner: Selbstbildnis, 6000 Mk. — Nr. 100. Derselbe: „Aussichtstempel am Starnberger See", 7500 Mk. — Nr. 101. Derselbe: „Waldweg" 7000 Mk. — Nr. 102. Derselbe: „Starnberger See", 9000 Mk. — Nr. 103. Derselbe: „Waldbach", 10500 Mk. — Nr. 104. Derselbe: „Dame mit Strohhut", 5500 Mk. — Nr. 105. Derselbe: „Terrasse in Stift Neuburg", 9000 Mk. — Nr. 106. Derselbe: „Am Starnberger See", 15000 Mk. — Nr. 107. Derselbe: „Buchen am Starnberger See", 1200 Mk. — Nr. 108. Derselbe: „Schloss Hemsbach", 17000 Mk. — Nr. 109. Derselbe: „Waldinneres", 11000 Mk. — Nr. 110. Derselbe: „Haus am Starnberger See", 7000 Mk. — Nr. 111. F. von Uhde: „Drei Engel", 3700 Mk. — Nr. 115. Albert Weisgerber: „Lesendes Mädchen", 900 Mk. — Nr. 116. Derselbe: Männlicher Akt im Grünen, 350 Mk. — Nr. 117. Derselbe: Weiblicher Akt, 800 Mk.

✩

HOLLÄNDISCHER UND AMERIKANISCHER KUNSTMARKT

Am 27. Februar versteigerte Fred. Müller in Amsterdam einige Gemälde holländischer Maler, unter denen Bosboom mit 3200 Gulden, Blommers (Aquarell) mit 4000 Gulden, Bilder von Israels mit 4400 und 5400, Bilder von Willem Maris mit 3000 und 4000, in einzelnen Fällen mit 10000 Gulden und endlich ein Aquarell von Jakob Maris mit 4000 Gulden bezahlt wurden.

Endlich wurden nun auch aus Amerika die Ergebnisse der Auktion Volpi aus Florenz bekannt. Der italienische Kunsthändler Volpi, Besitzer des bekannten Palazzo Davanzati in Florenz, hatte alte Teppiche, Möbel und Bilder nach Amerika gebracht, war in New York bei der Ankunft festgehalten worden, und weil sich an diese Festsetzung ein im Übrigen unberechtigter Skandal geknüpft hatte, konnte er seine Schätze lange Zeit nicht loswerden. Jetzt endlich ging es. Sein berühmter Ispahan-Teppich brachte allerdings nur 14500 Dollars, aber ein flämischer Hochzeitsteppich, um 1500, stieg bis auf 16000, ein anderer, rund 100 Jahre später entstandener, bis auf 7700 Dollar.

Auch altes Mobiliar war ziemlich theuer. Ein Florentiner Stuhl aus dem 15. Jahrhundert ward mit 2350 Dollar bezahlt, ein paar Sessel, gleichfalls Quattrocentoarbeit, mit 6000 Dollar.

Ebenfalls hoch im Preise waren die alten Bilder. Francesco Francias „Madonna mit Heiligen" erreichte 41000, eine Madonna in Botticellis Art 7000, ein Bildnis von Basaiti (?) 6000, Guardis „Venezianischer Maskenball 113000 und ein dem Palma zugeschriebenes Bildnis 3500 Dollar.

Gesamtergebnis rund 950000 Dollar.

Wie hoch die amerikanische Malerschule jetzt im Preise steht, zeigt der Verkauf des berühmtesten und spätesten Bildes von George Innes: „Goldener Sonnenuntergang", das, aus der Sammlung Yerkes stammend, in Holland House in New York versteigert wurde. Der siegreiche Reflektant, ein Bankier in Buffalo, musste 40000 Dollar dafür anlegen.

✵

ENGLISCHE KUNSTVERKÄUFE NACH AMERIKA

Es wird gemeldet, dass Lord Denleigh auf Newham Paddox (Leicestershire) seine fünf berühmten van Dycks an einen Kunsthändler in New York veräussert habe. Dass er fünf Originale von van Dyck besass, ist nicht bekannt, wir wussten bisher nur von zweien, dem Bildnis einer in einem Stuhle sitzenden Dame mit Mühlsteinkragen (ca. $1^1/_2 \times 1$ Meter) und dem Staatsporträt der Marie Villiers, Herzogin von Richmond, stehend, ganze Figur, mit der Zwergin Mrs. Gibson zur Seite (ca. $2 \times 1^1/_4$ Meter), das gegen 1640 gemalt sein muss und von dem Lord Pembroke eine Variante besitzt oder besass.

Emil Waldmann.

✵

BERLIN

Die Sammlung Schwarz, die Ende Mai im Cassirerschen Auktionslokal am Kurfürstendamm zur Versteigerung kommt, bringt Werke der Plastik aus über zwei Jahrtausenden von der Antike bis zum Rokoko, nicht als Musterbeispiele der Kunstgeschichte zusammengetragen, sondern aus Freude an der gross und ausdrucksvoll gestalteten räumlichen Form, dem rein Plastischen weniger im klassisch-antiken als im gotischen Sinne. In den metallisch knappen Formen einer altägyptischen Bronzekatze, die diesem Thiere göttliche Würden verliehen, in dem gesammelten Ernst eines Matronenkopfes aus dem Ende der römischen Republik, in der erhabenen Frontalität, mit der zwei romanische Madonnen, eine aus Frankreich, eine aus Lothringen, auf ihren Thronsesseln sitzen, vereint die Sammlung Beispiele plastischen Ausdrucks für ruhig erhabenes Sein. Es ist das wie ein Vorspiel von den reichen Variationen gotischen Linienschwunges und Gefühlsausdruckes, den die Werke des 14. Jahrhunderts zeigen: zwei wohl



DETAIL VON EINER WEINENDEN MARIA, 16. JAHRH., BRONZE UND MARMOR
SAMMLUNG G. SCHWARZ, BERLIN



TILMANN RIEMENSCHNEIDER, MADONNA IM SCHREIN
SAMMLUNG G. SCHWARZ, BERLIN

oberitalienische Leuchterengel mit der noch stillen Harmonie ihrer Parallelfalten, ein französischer Johannes und eine Maria nnterm Kreuz mit leichtem Neigen ihrer schweren, grossen Köpfe. Und eine überschmale, lange Madonna vom Bodensee mit fröhlichem Lächeln auf dem vom Kopftuch umrieselten Gesicht. Und schliesslich eine grosse Kreuzigungsgruppe, die aus dem Wormser Dom stammen soll. Im Christuskörper zeigt sie die letzte Ausdruckskraft der Hochgotik in den wie anklagend emporgestreckten Armen und den verkrampft hochgezogenen Knieen. Im Gegensatz dazu fallen die ohne die leiseste Schwingung streng vertikal nur mit ihrer Trauergebärde dastehenden Figuren von Maria und Johannes auf. Leider verleiht eine an sich prachtvolle Fassung, wohl des 17. Jahrhunderts, dem Werk einen etwas fremden Charakter. Für die reife Zeit der das ausgehende 15. und anfangende 16. Jahrhundert mit ihren schon reich lokal differenzierten Ausdrucksmitteln vertreten die drei Werke mit berühmten Namen die schwäbische, fränkische und bayrische Kunst und Gefühlswelt: ein heiliger Georg aus dem engsten Umkreis des älteren Syrlin, würdevoll abgewogen in der Komposition als Halbfigur, die das Drachenthier als Abschluss verwendet und ebenso treffsicher in der Charakteristik des Kopfes. Eine Madonna von Riemenschneider, aus dem alten Besitz der Stadt Rothenburg o. T. in der alten Fassung und im alten gotischen Schrein, von der sanft geschwungenen Fraulichkeit, die diesen Lyriker der deutschen Plastik auszeichnet. Eine Gruppe des Gekreuzigten mit Maria und Johannes von Leinberger, mit ihrem in erregten Wellen flatternden Gewand wie eine flotte Skizze zu den ähnlichen Figuren des Meisters oben auf dem Moosburger Altar wirkend. Unter den zahlreichen anonymen Werken fällt besonders ein am Mantel das Datum 1512 tragender Paulus des sogenannten Osnabrücker Meisters auf, dessen wundervolle Goldfassung diesen als vollendeten Kavalier jener Zeit gegebenen streitbaren Apostel vortrefflich ansteht.

Aus ausserdeutschen Landen offenbaren die Renaissancegesinnung ihrer Heimath: ein wundervoll graziös und zugleich sicher auf seinen schlanken Beinen dastehender gewappneter Ritter aus der Picardie. Eine 1475 datierte, Juan de Cordoba signierte spanische Madonna in der Darstellung des unbefleckten Empfangens, von wohlgegliedertem Faltenwerk umströmt, ein Urbild der ruhigen Gemessenheit ihres Volkes. Endlich aus Italien zwei Werke, die die weiten Möglichkeiten der Kunstentwicklung zeigt, die dieses Volk in einem knappen Jahrhundert zur Form gestaltete: die Halbfigur eines neugeborenen Knaben, von einem von Mino da Fiesole ausgehenden Künstler, der aber mit schon bewussterer Technik und reiferer Naturanschauung alle weichen Feinheiten des kindlichen Fleisches zu geben weiss. Und eine wohl aus dem Venedig von 1575 stammende helle Marmorfigur der trauernden Maria, mit in schwarzer Bronze eingesetztem Gesicht und Hand, in lebhaftester Linienführung, die diesen Kontrast von Hell und Dunkel zu einer eindrucksvollen Einheit zusammengefasst zeigt, wie auf einem Bild von Tintoretto.

Aus den Werken der Folgezeit sei zum Schluss einzig hervorgehoben eine Vertreibung aus dem Paradies von Leonhard Kern, zwei Statuetten, bei denen die schwere Wucht der Barock-Körper und die pathetische Gebärde dem kleinen Formate etwas Kolossales verleihen.

F. G.



CHINESISCHE LEGENDE

Ein chinesischer Maler, der im unablässigen Streben, der Wahrheit und Schönheit immer näher zu kommen, das siebzigste Lebensjahr erreicht hatte, lud die Freunde in sein Atelier, um dort seine letzte Arbeit, sein Meisterwerk, anzusehen. Die Freunde kamen und standen entzückt und des Lobes voll vor dem Bilde. Es stellte eine Frühlingslandschaft dar mit Blütenbäumen und schönen Fernen. Im Mittelgrund war ein grün überwachsener Berg gemalt. Eine hölzerne Thür schien in das Innere dieses Berges hineinzuführen. Von der Thür aber lief ein Weg durch eine Blumenwiese bis an den unteren Rand des Bildes. Als die Freunde nun so vor dem Bilde sinnend dastanden, löste sich der Meister unversehens aus ihrer Mitte. Er ging auf das Bild zu, betrat den schmalen Weg und wandelte, klein und kleiner werdend, langsam über die Wiese dahin. Als er bis zu der Thür gelangt war, sah er sich nach den Freunden um, winkte ihnen freundlich zu, öffnete dann die Pforte, trat in das Innere des Berges und schloss die Pforte hinter sich wieder zu. Er ist niemals wieder gesehen worden.

DER GOTT UND DIE BIRNE

George Moore erzählt von Degas: Eines Tages begegnete ich ihm in der Rue de Maubeuge. „Ich hab's", sagte er und war überrascht, als ich ihn fragte: was? Grosse Egoisten nehmen immer stillschweigend an, dass alle Menschen an das denken, was sie beschäftigt. „Nun, den Jupiter, selbstverständlich den Jupiter." Und er nahm mich mit, ich musste das Bild sehen; kein sehr guter Ingres — gut, ja doch, ein bischen langweilig — ein Jupiter mit buschigen Brauen und einem Donnerkeil in der Hand. Daneben hing eine Birne. Ich kannte die Birne, eine getupfelte Birne, auf sechs Zoll Leinwand gemalt. Sie hing früher in Manets Atelier, sechs Zoll Leinwand an die Wand genagelt.

„Im Grunde gefällt mir die Birne besser als der Jupiter", sagte ich zu Degas.

Und Degas erwiderte: „Ich habe sie dahingehängt, weil eine Birne, die so gemalt ist, jeden Gott umschmeisst."

WHISTLER UND WILDE

Eine erdichtete Unterhaltung im „Punch" verursachte folgenden Depeschenwechsel:

1) von Oskar Wilde an Mac Neill Whistler:

„Der „Punch" zu albern — wenn Sie und ich zusammen sind, sprechen wir doch über nichts anderes als über uns selbst."

2) von Whistler an Oskar Wilde:

„Aber bester Oskar, Sie irren sich. Wenn Sie und ich zusammen sind, sprechen wir über nichts anderes als über mich."

SCHADOW UND RAUCH

Der alte Gottfried Schadow pflegte, als seine Autorität im Reiche der Plastik erschüttert war, von sich zu sagen: „Wissen Sie, mein Ruhm ist sozusagen — gewissermassen — wenn ich mich so ausdrücken darf — in Rauch aufgegangen."

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG


Königl. Baugewerkschule
Bücherei
der
GÖRLITZ



MARTIN SCHAFFNER, BILDNIS EITEL BESSERER
ULMER DOM



ALFRED RETHEL

VON

GUSTAV PAULI

Als eine verspätete Erinnerungsgabe für einen der besten deutschen Meister, dessen Geburtstag sich am fünfzehnten Mai 1916 zum hundertsten Male jährte, möge die nachfolgende Betrachtung gelten.

So einheitlich die populäre Vorstellung von Rethels Kunst, auf einen kleinen Kreis seiner Hauptwerke gegründet, sich heute darstellt, so wenig einheitlich erscheint uns sein Bild, wenn wir uns aus der Gesamtheit seiner Arbeiten und aus den schriftlichen Quellen seine Persönlichkeit und ihre künstlerische Entwicklung vergegenwärtigen. Ein zierlicher Jüngling von mädchenhafter Schönheit, das feingezeichnete Antlitz von Locken umrahmt, so blickt uns Rethel auf den frühesten Bildnissen an. So ist er im Herbst des Jahres 1833 mit ein paar Gefährten den Rhein herauf gezogen, schwärmerisch, liebenswürdig, überall freundlich begrüsst auf einer jener festfrohen Wanderfahrten, die mit der „guten alten" Zeit vergangen zu sein scheinen. Aus dem artigen Jüngling wurde allmählich ein gesitteter junger Mann, der im Frack und in weissen Handschuhen Visiten machte, mit Verständnis Konzerte besuchte und bei würdigen Herren und schönen Frauen wohlgelitten war. Er sprach mit respektvoller Dankbarkeit von einem gealterten Akademiker wie Philipp Veit, schwärmte für Raffael und erteilte seinem jüngeren Bruder, der sich nun auch der Malerei zugewendet hatte, einige wohl gesetzte gute Lehren. Das heisst — sehr viel oder sehr geistreich scheint er nicht gesprochen zu haben, wenn man aus seinen Briefen zurückschliessen darf. Doch nichts verzeiht die Gesellschaft so leicht wie Mangel an Geist — namentlich, wenn ihr dafür als Ersatz ausser den Vorzügen eines angenehmen Äussern, auch noch Erfolge geboten werden. Und Erfolge, klingende Erfolge hatte der junge Rethel von Anfang an. Mit siebzehn Jahren verkauft er sein erstes Bild; er verkauft überhaupt alles, wird in den Kunstvereinen bewundert, von der Kritik gelobt, von den Buchhändlern als Illustrator begehrt und sieht sich mit dreiundzwanzig Jahren in der Lage, seine Familie zu unterstützen.



ALFRED RETHEL, STUDIENZEICHNUNG
BERLIN, NATIONALGALERIE

Bis so weit finden wir nichts Merkwürdiges an ihm oder seinen Werken; es ist die banale Geschichte des Frühreifen und Geschickten, als deren Fortsetzung man eine zeitige Bestallung, akademische Ehren und eine beliebig ausgedehnte Bilderproduktion erwartet. Aber es kommt anders.

Der aimable junge Mann bekundet auf einmal eine ernste und strenge Grösse der Gesinnung, von der man früher nur vereinzelte und darum zweifelhafte Proben zu sehen bekommen hatte. Gleich nach einander entstehen die Entwürfe für die Ausmalung des Aachener Rathaussaales und die sechs Aquarellzeichnungen des Hannibalzuges. Man könnte als ein Vorspiel auch die Holzschnitte hinzurechnen, die Rethel als ein nachgebetener Ersatzmann für die 1840 erschienene Marbachsche Neudichtung des Nibelungenliedes geliefert hat. Hier ist überall die Monumentalität, die grossen Aufgaben gerecht zu werden verspricht. Und wir erfahren alsbald auch Äusserungen eines Ehrgeizes, der durch eine solche Begabung legitimiert wird. So arbeitet Rethel über ein Jahrzehnt lang geehrt und geliebt im Genusse eines wachsenden Ruhmes, äusserlich glücklich und wahrscheinlich beneidet. Aber diese Jahre seiner Grösse werden gleichzeitig zu Jahren der Sorgen und Qual. Ärgerliche Umstände verschwören sich gegen ihn, seine Arbeit verzögernd und bald melden sich noch andere verhängnisvolle Hemmungen, die nicht von aussen kommen.

Es sieht so aus, als sei die geistige Konstitution seinem Vorhaben doch nicht völlig gewachsen. Das Unglück einer unheilbaren Krankheit (der Gehirnerweichung) kommt hinzu und unmittelbar nach einem kurzen trügerischen Zwischenspiel des Glückes in der Vermählung mit einem liebenswürdigen jungen Weibe bricht die Katastrophe herein. Mit siebenunddreissig Jahren ist er geistig umnachtet, als ein Dreiundvierzigjähriger stirbt er.

Die Betrachtung Rethels wird dadurch vereinfacht, dass er eine naiv sich äussernde Natur war. Als dreizehnjähriger Knabe in die Akademie eingetreten, empfand er anscheinend kaum das Bedürfnis, die Lücken seiner Bildung im späteren Leben auszufüllen. Die begriffsmässige Entwickelung dessen, was ihn erfüllte und bewegte, bereitete ihm auch noch auf der Höhe seines Lebens Schwierigkeiten



ALFRED RETHEL, BILDNIS SEINER MUTTER
IN DÜSSELDORFER PRIVATBESITZ



ALFRED RETHEL, DIE SCHLACHT BEI CORDOVA
AACHEN, RATHHAUS

Am 10. Oktober 1842 schrieb er an seine Mutter: „— schade, dass sich ein Brief nicht componiren und zeichnen lässt — ihr solltet alle vierzehn Tage einen haben, denn habe ich den Bleistift in der Hand, so fallen mir auch Gedanken aller Art ein, wogegen beim Schreiben, namentlich wenn Mangel an Neuigkeiten dazu kommt, ich nur zu oft dümmer wie dumm bin.“ So konzentrierten sich denn seine, Kräfte in der raschen Entwickelung seines Talentes während er sich im übrigen selbst den künstlerischen Mächten der Gegenwart und Vergangenheit gegenüber wenig kritisch verhielt. Nicht die Reflexion, sondern erst die eigene Leistung gewährte ihm den Massstab für die Beurteilung der anderen. Damit hängt es zusammen, dass sich seine Eigenart keineswegs parallel mit der Beherrschung seiner Kunstmittel entfaltete. Sein Genie folgte seinem Talent in einigem Abstand; er hatte seinen Lehrern schon alles Lernbare abgesehen und stand als Jüngling gleichwertig, wenn nicht überlegen neben ihnen, noch ehe er sich selbst entdeckt hatte. Wie anders und selbstbewusst sind ein Schadow oder Cornelius, ein Menzel, Leibl oder Liebermann auf den Plan getreten, bei denen überall der Genius der Geschicklichkeit vorauseilt und gleich in seinen ersten Äusserungen das Programm seiner weiteren Entwickelung verkündet.

Man hat, wohl in dem Bestreben das Deutschtum Rethels zu unterstreichen, seine Beziehungen zu Meistern wie Dürer und Holbein hervorgehoben. Doch mit fraglichem Rechte! Offenkundig hat Dürer nur in einem Stücke auf ihn gewirkt, in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians, die (— damals in den Strixnerschen Lithographien verbreitet —) die gesamte deutsche Künstlerschaft begeisterten. Rethel zollte ihnen seinen Tribut in dem Titelblatt zu Adelheid von Stolterfoths rheinischen Sagen, einer Kleinigkeit in seinem Lebenswerke.



ALFRED RETHEL, ZORN DES MOSES. FEDERZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE
BERLIN, NATIONALGALERIE

macht er vor Holbeins vermeintlichem Meisterwerke der Madonna seine Reverenz — er sieht sie „mit Stolz und Freude sich dem Besten der Ausländer zur Seite stellen", allein man beachte doch auch die damit ausgesprochene Klassierung! Von den übrigen Germanen, mit Ausnahme von Rubens und van Dyck, weiss er nichts zu vermelden. Kein Wort von Rembrandt, geschweige denn von Cranach! Nein, seine Formensprache wird nicht an dem Vorbild der Klassiker deutschen Stammes gebildet, sondern an der Akademie, deren Schönheitsgesetze von den Alten und von den Italienern des Cinquecento aufgezeichnet waren. Die Bewunderung eines Künstlers für die Meister der Vergangenheit redet immer eine deutliche Sprache: sie bezeichnet seine Vorbilder.

Wenn nun auch Rethels Bildung akademisch-international war, so blieb doch das Substrat dieser Bildung, sein Denken und Fühlen, deutsch. Und die unbewusst wirksamen Kräfte entscheiden überall.

Zu den Eigentümlichkeiten deutscher Kunstbegabung gehört vorzugsweise das Talent der Illustration. Immer wieder in jedem Jahrhundert seit der Ausbildung unserer völkischen Eigenart tritt es hervor, ihm sind einige der grössesten Ruhmestitel deutscher Kunst zuzuschreiben. Ja es hat, so paradox es klingen mag, vortreffliche und gefeierte Meister der Illustration unter uns gegeben, die weder als Zeichner noch als Maler hervorragten, solche, deren Phantasie behender war als ihre Hand — und stärker als ihr Formensinn.

Neben ihnen steht Rethel als eine illustrative Begabung höheren Rangs. Er macht es deutlich, inwiefern die Buchillustration und die Wandmalerei zueinander gehören. Ihre Aufgaben sind formal betrachtet verwandt, da sie beide zu schmücken berufen sind; ferner aber ergiebt sich aus dieser dekorativen Bestimmung auch eine tiefere Verwandtschaft in der Kraft, Ordnung und Behandlung ihrer Stoffe. Beiden ist die zyklische Darstellung gemäss und beide werden von der Fülle und Differenziertheit der Natur zu allgemeineren Vorstellungen erhoben, wie sie den dekorativen, das heisst abstrakteren Ausdrucksformen gemäss sind. Auf diesem

Holbein hat ihm in seinem Totentanz freilich die Anregung zu seiner volkstümlichsten Bilderreihe gegeben. Auch spüren wir es wohl, wie der Charakter des deutschen Holzschnittes in der Form, die er dem reifen Dürer verdankt, auf die Art der Rethelschen Holzschnittzeichnung von Einfluss gewesen ist. Das ist aber auch alles. Ein innigeres Verhältnis zu den grossen Ahnen deutscher Kunst ist von Rethel keineswegs erstrebt worden. Sie blieben für ihn von fern geehrte Grössen. Wer lebte denn in seiner Phantasie? Wer ist es denn, der ihn begeistert, als er zum erstenmal in der Dresdner Galerie in eine grosse Schatzkammer klassischer Kunst eintritt? Er findet nicht Worte genug um Raffaels Sixtina zu rühmen, er preist Correggio, Tizian, Veronese und Palma. Freilich



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE
BERLIN, NATIONALGALERIE

Wege gelangt Rethel folgerichtig von der Historie grossen Stils zur Allegorie. Auch seine Bevorzugung der Todesszenen ist in diesem Zusammenhang zu erwägen. Ob und inwiefern eine düstere Gemütsstimmung dabei mitgesprochen habe, bleibe dahingestellt. Anwandlungen von Melancholie pflegen nicht die Thätigkeit zu befördern. Für den Künstler bedeutungsvoller, weil anregungsmächtig, scheint mir jedenfalls das Pathos in der Erscheinung des Todes zu sein, welches darin besteht, dass er den Übergang von Zeitlichkeit zu Ewigkeit anschaulich macht. Die Angst der Lebenslustigen malt den Tod unter dem Bilde eines schreckhaften Gespenstes, das mit den Menschen ringt und tanzt, sie überwältigt oder auch wohl einmal von ihnen überlistet wird — und doch ist sein Anblick erhaben und nur insofern grauenhaft, als er dem einzelnen Menschen die Nichtigkeit seiner liebsten Wünsche vorhält. Denn alles Einzelne ist ihm allerdings verfallen, während er in dem ewigen Leben des Weltganzen verschwindet, oder doch nur als eine Übergangserscheinung zu neuen Lebensformen auftritt.

Diese pathetische Auffassung vom Tode glauben wir hinter Rethels Todesbildern zu spüren. Sie wird deutlich, wenn er an den Eingang der Zyklen des Hannibalzuges und der Aachener Fresken das Bild des Todes stellt, mit einem Präludium mächtiger Akkorde die Schilderung einleitend. Er zeigt zuerst die sichtbaren Reste des gewaltigen Geschehens, wie sie sich der Nachwelt darstellen, ehe er es in seinen einzelnen Szenen vor uns entrollt und so verknüpft er kunstreich den Beginn mit dem Schlusse.

Vor einem Geschlechte, das so völlig zu formaler Betrachtung erzogen ist, dass es in eigentümlicher Übertreibung die Gleichgültigkeit der gegenständlichen Bedeutung eines Kunstwerks proklamiert, hat es etwas Missliches, solche Gedanken auszusprechen. Denn es droht der törichte Einwand, dass hier von litterarischen Werten die Rede sei, die mit den bildnerischen Werten der Zeichnung oder Malerei nichts zu schaffen hätten. Allein eben dieses ist nicht gemeint; es ist hier nicht von dem gegenständlichen Inhalt dieser und jener Szene die Rede, sondern von den Gefühlswerten der Stimmung, aus der die künstlerische Produktion entspringt, in welcher dann Motiv und Form, sich wechselseitig bedingend, zur Einheit verschmelzen. Aus dieser Einheit das Motiv auszuscheiden, um die Form für sich zu betrachten, ist genau so verkehrt wie das Verhalten gewisser früherer Kunstrichter, die über dem Motiv die Form zu vergessen geneigt waren.

Der gereifte Rethel tritt zuerst in den zehn Holzschnitten zu Marbachs Nibelungen 1840 vor das deutsche Publikum. Vermutlich wurde er hier kaum nach Verdienst gewürdigt, da er neben anderen populären Modegrössen (Bendemann, Hübner) an letzter Stelle erschien und auf dem Titel des Buches nicht einmal genannt wurde.

Wohl überragt er sie an Ernst der Auffassung

und markiger Einfachheit des zeichnerischen Ausdrucks; einzelne Kompositionen, zum Beispiel die Gruppe mit dem Leichnam des Markgrafen Rüdiger vor dem Fensterbogen des halbverbrannten Söllers, sind von starker Wirkung und doch erscheint hier Rethels Genius noch eingeengt, behindert durch das gotisierende Rahmenwerk eines unsicheren und verschrobenen Zeitgeschmackes. Die Aufgaben, die der Buchhandel des neunzehnten Jahrhunderts in dem typographischen „Prachtwerk" stellte, waren eben nicht befriedigend zu lösen. Völlig befreit und seiner selbst gewiss zeigt Rethel als Illustrator sich erst zehn Jahre später, in dem Totentanz und den darauf folgenden Einzelblättern des Todes auf dem Maskenball und im Türmerstübchen. Die einzige Volkstümlichkeit, die sich diese Blätter sofort erworben und seither bewahrt haben, beweist ohneweiteres ein hohes Verdienst, denn sie zeigt es an, dass in ihnen das Gefühl des deutschen Volkes in einer Tiefe getroffen ist, die von dem Wandel des Zeitgeschmackes nur wenig berührt wird. Darin möchte man sie wohl den grossen Meisterwerken deutscher Illustrationskunst aus dem Beginn der neuen Zeit vergleichen — so wenig ihrem Ruhme sonst mit solcher Gegenüberstellung gedient wäre. Denn sie tragen im Guten und Schlimmen beide den Stempel ihrer Zeit. Jene sind das Eigengewächs einer ungebrochenen völkischen Kultur, während diese sich durch die schwierigen Vorbedingungen einer komplizierten geistigen Umwelt durchzuringen hatten.

ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE
BERLIN, NATIONALGALERIE

Die thematische Entwickelung ist in diesen Blättern von naiver Einfalt, weil simpler als in den scharf und abwechselungsreich pointirten Todesbildern Holbeins oder Burgkmairs. Man könnte sogar einwenden, dass die hier gegebene Deutung des Revolutionsgedankens unzulänglich, fatal bürgerlich sei. Auch vereinigt sich mit der Einfalt der Konzeption ein bisweilen spürbares Element der Sentimentalität, die Beigabe einer späten und empfindsamen Kultur. — — Doch diese Einwände fallen gar nicht ins Gewicht, da der Ernst des Erlebnisses ihnen Schweigen gebietet. Denn diese Zeichnungen sind nicht gemacht, sondern gewachsen, aus innerer Seelennot entsprungen und eben deswegen ist ihre Sprache von eigentümlicher, hinreissender Beredsamkeit. Ihre Eigenschaften sind die des deutschen Volksliedes, dessen Ton hier ernster und mächtiger als irgend sonst in unserer neueren Kunst erklungen ist. — Wenn wir von dem ersten Blatt des Totentanzes absehen, auf dem ein matter Chor allegorischer Weiber den Helden ausrüstet, so finden wir nirgends ein Versagen. Die Klarheit der Komposition hält der Anschaulichkeit der Schilderung die Wage; ja einzelne Blätter, wie der ausreitende Tod, der triumphierende Reiter auf der Barrikade und der Tod beim Türmer erheben sich zu einer Kraft des Ausdrucks, die blitzartig wirkt und sich unvergesslich einprägt. Sie gehören zu jenen dauernden Bereicherungen der bildnerischen Phantasie unseres Volkes, deren Spur in der Arbeit der später Geborenen immer wieder





ALFRED RETHEL, AUFERSTEHUNG CHRISTI. KARTON
BERLIN, NATIONALGALERIE



ALFRED RETHEL, MOSES ERSCHLÄGT DEN ÄGYPTER. TUSCHZEICHNUNG



ALFRED RETHEL, AUCH EIN TOTENTANZ IV. ZEICHNUNG FÜR HOLZSCHNITT
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

einmal auftaucht. — Das Glück fügte es, dass Rethel in dem wackeren Hugo Bürkner einen treuen Interpreten seiner Zeichnung für den Holzschnitt fand und da auch Robert Reinicks Begleitverse, so wenig wir sie sonst rühmen möchten, den Ton des volkstümlichen Vortrags durchaus nicht stören, so erreicht der Totentanz in der That vollkommen sein Ziel eines grossartigen Flugblattes. Ihm gegenüber halten sich die beiden im nächsten Jahr entworfenen Einzelblätter durchaus auf gleicher Höhe, ja sie übertreffen ihn noch in ihrer formalen Vollendung durch die kräftigere Helldunkelwirkung des Jungtowschen Holzschnittes.

Die innere Grösse dieser Blätter lässt uns einen Widerhall der Stimmung spüren, aus der die Fresken für den Krönungssaal zu Aachen geboren sind. Eine andere Nebenfrucht dieser Arbeit ist uns in den sechs aquarellierten Zeichnungen des Hannibalzuges bescheert, die jetzt im Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt werden. Sie sind von Bürkners Dresdner Schule schlecht und recht, das heisst mehr schlecht als recht, im Auftrag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst späterhin in den Holzschnitt übersetzt und dadurch popularisiert worden. Kaum zum Ruhme Rethels, da die Routine der Techniker den nervösen und doch grosszügigen Strich der Rethelschen Holzschnittzeichnung nicht zu ersetzen vermochte. Deswegen ist die jüngste von Seidlitz vorbereitete Veröffentlichung dieser Blätter in farbigen Lichtdrucken, die den Urbildern täuschend ähneln, doppelt dankbar zu begrüssen. —

Diese Aquarelle sind als Hinweise auf Wandbilder anzusehen und demnach gewissermassen als verhinderte Fresken zu beurteilen — wie ein großer Teil der Produktion der damaligen führenden Akademiker. Alle diese Künstler, deren Vorläufer und Ahnherr Carstens war, litten unter einem peinlichen Missverhältnis zwischen ihren Absichten und den Gegebenheiten ihrer Mitwelt. Sie hegten gewaltige Pläne und träumten von erhabenen Entwürfen monumentaler Kunst, für welche weder die Mittel zu ihrer Ausführung, noch das Bedürfnis oder das lebendige Verständnis da waren. Denn die Zeiten der prächtigen Lebensführung grosser Herren, die in ihren Prunkbauten Säle, Treppenhäuser, Kapellen



ALFRED RETHEL, DARSTELLUNG DER KRAFT. ZEICHNUNG
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

und Kirchenwände auszumalen hatten, waren vorüber, und die eigentlichen neuen Herren waren ein bescheidenes Volk von Beamten und Bürgern, die sich an einer hausbackenen Kunst vergnügten und die Thaten der Grossen von fern wie altkluge Zaungäste bestaunten und diskutierten. Wie bezeichnend ist doch der Freskenauftrag des wackeren Bartholdy an die Genossen von S. Isidoro, der bei allseitigem Opfermut mit bescheidenstem Aufwand zustande kam, damit nur die hochgemuten Jünglinge um Gottes willen etwas Rechtes zu thun fänden und einmal ein Anfang gemacht würde! Es war im Grunde nicht so sehr eine That der Kunstförderung als vielmehr der Kunstpflege, wobei die Gepflegte als Patientin vorauszusetzen ist. Der Beigeschmack der Pflege, etwas Hospitälerisches, haftet denn auch all den nachfolgenden fürstlichen und bürgerlichen Unternehmungen der Wandmalerei jenes Zeitalters an. Es wurde ein grosses Aufheben von ihnen gemacht, ohne dass sie in der Lebensführung ihrer Auftraggeber verwurzelt waren, wie es jede gesunde Kunst ist. Da nun aber aller gute Wille der Kunst-



ALFRED RETHEL, SAULUS-PAULUS-TUSCHZEICHNUNG
AACHEN, STÄDTISCHES MUSEUM

pfleger doch nicht hinreichte, um die Ansprüche der Monumentalmaler an Wandflächen zu befriedigen, so blieb ein Überschuss von Entwürfen zurück, der gestochen oder geschnitten in den Folianten der Prachtwerke mit anspruchsvoller Geberde dem Publikum überreicht wurde. Solche Sammlungen spielen in der Geschichte der Malerei dieselbe Rolle wie die Architekturskizzen in der Baukunst — nur mit dem Unterschied, dass die Architekturskizzen für gewöhnlich zukunftträchtig sind, während unsere papierenen Träume von Wandmalereien einen elegischen Zug der Sehnsucht nach vergangener Grösse gemeinsam hatten. (Bisweilen freilich verwandelte sich die Elegie in eine Tragikomödie, wenn einer der vermeintlichen Grossmaler beim Worte genommen wurde und nun auf einmal versagte, da er den Bleistift mit dem Pinsel vertauschen sollte.)

Die Rethelschen Entwürfe zum Hannibalzug sind von ähnlichen deutschen Kompositionsfolgen ihrer Zeit nicht so sehr grundsätzlich verschieden als vielmehr durch einzelne, wenn auch bedeutungs-



ALFRED RETHEL, BLEISTIFTSTUDIE
BERLIN, NATIONALGALERIE

Flächen wie eine verkleinerte Freskomalerei. Somit konnten die Freunde Rethels nach solchen Proben allerdings von den Bildern des Aachener Kaisersaales Ausserordentliches erwarten. Es bleibt die Frage, in welchem Sinne diese Erwartungen gerechtfertigt wurden.

Die Aufgabe — an ehrwürdiger Stätte die Geschichte des grossen deutschen Heldenkaisers zu malen — war geeignet, die Phantasie eines Künstlers, zumal in einem von historischer Bildung getränkten Zeitalter, zu beflügeln. Und in der That wissen wir ja auch, dass Rethel es mit der stofflichen Seite seiner Arbeit sehr ernst genommen hat. Ihm wurde dafür der Lohn, dass die Gebildeten einer späteren Zeit ihn dankbar rühmten, weil er ihnen die Züge Karls des Grossen erst recht lebendig gemacht habe. Wir können dies Verdienst so hoch nicht schätzen — denn abgesehen davon, dass Rethel den populären Typus Karls nicht erst geschaffen, sondern den als Tradition bereits seit Dürer vorhandenen übernommen und nur neu geprägt hat, bleibt

volle Züge. Wohl wird hier noch die Formensprache der Cornelianer und Nazarener geredet, aber in diese Sprache mischt sich ein Element der Wahrhaftigkeit und Strenge, das auf einem anderen Verhältnis des Künstlers zur Natur beruht. Der Ausdruck ist ärmer an Phrasen, die Geberden sind sachlicher motiviert und die Körper sorgfältiger studiert. Man findet sich nicht überrascht, wenn man erfährt, dass der Zeichner dieser Dinge sehr solide Naturstudien und lebendige Bildnisse gemalt hat. Doch diese Vorzüge werden in den Blättern des Hannibalzuges mehr geahnt als erkannt. Neben ihnen kündet sich ein bemerkenswertes Gefühl für die dekorative Bestimmung des Bildes an, denn die matte Farbigkeit dieser Blätter ist wohl gestimmt und wirkt in der ruhigen Behandlung der

der Wert solcher Prägungen gerade insofern fragwürdig, als man sie auf die Urbilder bezieht, um sie gleichsam als ein historisches Anschauungsmaterial zu betrachten. Von Karls Gestalt wissen wir nicht sehr viel, doch genug, um sagen zu können, dass er jedenfalls anders ausgesehen hat als wie Rethel ihn malt. Im übrigen aber wird ein jeder, für den überhaupt die Geschichte lebendig ist, sich aus eigenen Erfahrungen und Kenntnissen unwillkürlich eine ahnungsvolle Vorstellung von der Erscheinung einer solchen halb mythischen Persönlichkeit formen, die ihrer vagen Umrisse ungeachtet doch der festen Prägung eines modernen Künstlers vorzuziehen wäre — weil sie erlebt und eigen ist. Somit glauben wir von der Historie auch in der Bewertung von Rethels Historienmalerei absehen zu dürfen.



ALFRED RETHEL, DER KARTHAGERZUG ÜBER DIE ALPEN. II. WASSERFARBE
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT



ALFRED RETHEL, AUCH EIN TOTENTANZ. IV. ZEICHNUNG FÜR HOLZSCHNITT
DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT

Die äusseren Vorbedingungen, unter denen Rethel zu arbeiten hatte, waren ungünstig. Wir denken dabei nicht so sehr an die geschäftlichen Schwierigkeiten, die sich aus dem grundsätzlichen Widerstreit der Meinungen unter den massgebenden Kreisen der Aachener Bürgerschaft ergaben, als vielmehr an die Gegebenheit der Architektur. Sie war ungünstig, als nach dem ersten Entwurf für die Fresken nur der Kongresssaal, ein Teil des ursprünglichen inzwischen verbauten grossen Kaisersaals zur Verfügung gestellt werden sollte und sie wurde nicht besser, als schliesslich, durch Entfernung der Einbauten, der Kaisersaal in seinem alten Umfang wiederhergestellt war. Durch die Vermauerung der Südfenster wurde nunmehr wohl eine Reihe von Wandflächen für die Fresken gewonnen, gleichzeitig aber die Beleuchtung des weiten Raumes vermindert und auf ein kaltes Nordlicht beschränkt. Der ursprüngliche Charakter des Saales war dadurch zerstört worden. Ferner aber bildete die modernisierte Gotik des Raumes einen mit Rethels Art und Absichten schlechthin unvereinbaren Rahmen. Rethel hat denn auch darauf verzichtet, seine Kompositionen der im Spitzbogen begrenzten Fläche der Wandfelder anzupassen. Ganz unbefangen ordnet er sie in den ursprünglichen Entwürfen in ein oblonges Rechteck, um sie nachher, so gut es eben gehen wollte, durch Weglassen an den Seiten und Ausdehnung nach oben in die Bogenfelder zu bringen. Auch trug er kein Bedenken, eine Szene, die so sehr zu axialer Ordnung aufforderte, wie der Besuch Ottos III. in der Gruft Karls, so zu komponieren, dass die Hauptfigur um ein beträchtliches aus der Mittelaxe nach links verschoben wird, obwohl sie perspektivisch im Zentrum bleibt. Ein Motiv, wie die vom Rahmen überschnittenen Beine des kaiserlichen Gefolgsmannes in der rechten Ecke jenes Bildes würde ein Cornelianer strengerer Observanz für unerlaubt gehalten haben.

Hier sehen wir die Bestrebungen zweier Generationen sich scharf gegeneinander absetzen. Cornelius, als Führer der älteren, war noch so sehr im strengeren Sinne Wandmaler, dass er es für selbstverständlich hielt, in seinem Gebilde von der Architektur auszugehen. Er komponierte in die

Umrahmung der Wandfläche hinein und kannte keine Mühe in der Ausfüllung der schwierigsten Zwickelfelder, wie es die Glyptothekfresken an mancher Stelle beweisen. Seine Buntheit, die Härte seiner Umrisse, sein Verzicht auf räumliche Vertiefung — alles dieses stand im Einklang mit dem Charakter der für ihn gegebenen Architektur und es bedurfte schon des naiven Unverstandes impressionistisch geschulter Kunstrichter, um ihm solche Vorzüge als Mängel anzukreiden. Bei Rethel hat sich angesichts einer immer unkräftiger werdenden Architektur das architektonische Gefühl bereits so gelockert, dass er den Anschluss an die gegebene Baulichkeit als unbequem empfindet. Er komponiert in freieren Rhythmen und bekümmert sich erst nachträglich um Dinge, die für seine Vorgänger am Ausgangspunkte standen. Die gleichwohl harmonische Gesamtwirkung seiner Fresken an ihrem Platze beruht auf seinem malerischen Geschmack, der ihn die Grenzen einer gedämpften Farbenstimmung einhalten liess. Den nächsten Schritt that Rethels kümmerlicher Mitarbeiter Kehren, der eine solche Harmonie als trist empfindet und wieder zu lebhafteren Farben greift— allein nicht etwa im Verfolg monumental dekorativer Absichten, sondern geleitet vom Streben nach Natürlichkeit und Gefälligkeit. Und somit lockert er vollends den Zusammenhang zwischen Bild und Wand. Man sieht, inwiefern der Naturalismus als eine Zersetzungserscheinung in den Kreis der Künste tritt. —

ALFRED RETHEL, BILDNIS DES BILDHAUERS V. NORDHEIM
FRANKFURTER PRIVATBESITZ

Wenn solche Bedenken angesichts der Aachener Malereien nicht laut werden, so liegt es daran, dass die geistige Kraft, die aus ihnen spricht, den Beschauer ergreift und überzeugt. Es geht hier mit dem Gemälde wie mit der Rede: die Beredsamkeit des Begeisterten, der eine ihm heilige Sache verficht, gewinnt alle Hörer und lässt die Gegenargumente verstummen, die sich erst späterhin wieder hervorwagen. Von einer solchen mächtigen und ernsten Beredsamkeit sind Rethels Fresken. Sie sind auf den Ton eines gedämpften Pathos gestimmt, das ein Etwas unausgesprochen lässt, welches nun im Gemüte des Beschauers ergänzend weiterschwingt. Selbst da, wo in der Schlacht bei Cordova die Schilderung sich zur Leidenschaftlichkeit erhebt, wird noch eine gewisse Zurückhaltung geübt. Die Geberdensprache ist durchweg würdig ohne Gespreiztheit und hält die Mitte zwischen germanischer Sachlichkeit und romanischer Anmut. Die Person Karls wird als die eines fürstlichen Helden vortrefflich bezeichnet und hervorgehoben — am bedeutendsten in der Erscheinung des verschleierten Toten.

Wie wenig Unverstand dazu gehört, um den Charakter solcher Schöpfungen zu vernichten, ja in sein Gegenteil zu verwandeln, beweist die Ausführung, die Kehren den letzten vier Kompositionen des inzwischen erkrankten Rethel angedeihen liess. Er behielt alle Umrisse bei, aber wie er sie dann mit freundlicheren Farben und Färbchen schminkte, wurden die Entwürfe Rethels theatralisch, gefällig und banal. So wurde sein grössestes Werk noch

zu seinen Lebzeiten von seinem eigenen Gesellen verstümmelt und halb vernichtet. Die Geschichte bedeutet deswegen mehr als einen vereinzelten Unglücksfall, weil sie unter dem Beifall des Publikums, ja unter der Billigung sachverständiger Künstler vor sich ging.

Rethel steht in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als der letzte und nicht geringste Vertreter einer edel gemeinten aber im Grunde nicht zeitgemässen Monumentalmalerei. Man hat in ihm die Vollendung dessen gesehen, was die Nazarener erstrebten. Das mag zugegeben werden, sofern es nicht zugleich ein Werturteil im Vergleich zu der Gesamtheit seiner Vorgänger bedeuten soll. Unter ihnen war Cornelius die konsequentere, einfachere und stärkere Natur. Und eben jene Qualitäten, die Rethel vor Cornelius auszeichneten — sein stärkerer Wirklichkeitssinn, seine solidere akademische Ausbildung, seine stärkere, spezifisch malerische Begabung, wurden für ihn zu eben so viel Gründen, ihm die Erreichung seines Zieles zu erschweren. in der Verzagtheit, die ihn gelegentlich inmitten seiner Arbeit in Aachen überkam, brauchen wir nicht nur den Ausfluss nervöser Depression zu erblicken, sie war doch wohl auch die Ahnung der Hoffnungslosigkeit, auf diesem Wege und unter den gegebenen äusseren Umständen ein rein befriedigendes Ergebnis zu erzielen.

Die Folgezeit hat dann eben an das Problematische in der Monumentalmalerei Rethels angeknüpft. Die Einsicht, die ihn bedrückte, blieb den Späteren versagt, die nun unbekümmert ihre Auffassung von naturalistischen Staffeleibildern auf die Wandmalerei übertrugen, den alten Cornelius, der „nicht malen konnte" und sich bisweilen „verzeichnete", belächelten und den Massstab der Monumentalität für einen Massstab der Dimension hielten. — Es erschien ihnen dann allerdings in Marées ein Bussprediger; doch seine Stimme verhallte ungehört und noch immer bemühen wir uns um jene reine und einfache Monumentalmalerei, die nur in Einklang mit der Architektur gedeihen kann, um jene Malerei, der Rethels heisses Bemühen galt.



ALFRED RETHEL, SELBSTBILDNIS. BLEISTIFTZEICHNUNG
AACHEN, STÄDTISCHES MUSEUM




HANS MULTSCHER ZUGESPROCHEN. WAPPENTRÄGER VOM ULMER RATHAUS
PHOTOGR. DR. H. O. SCHALLER

ALTSCHWÄBISCHE MONUMENTALKUNST

VON

HANS OTTO SCHALLER

Vor etwa einem Jahrzehnt hat sich in Stuttgart um Adolf Hölzel eine Schule gesammelt, die eine Erneuerung der Monumentalkunst unserer Zeit durchzusetzen hoffte. Unter Hölzels Lehrsätzen sind manche, die auf eine wandgerechtere Behandlung der Figurenmalerei in der That hinführen können. Diese prinzipielle Klärung hat in Württemberg zum mindesten bei einzelnen kirchlichen Werken, so bei Hans Brühlmanns Wandbild an Fischers Stuttgarter Erlöserkirche, gute Früchte getragen. Streng genommen sind jedoch auch die besten praktischen Leistungen, die im Anschluss an Hölzels Theorien bisher entstanden sind, ohne Ausnahme im Kunstgewerblichen stecken geblieben. Es ist offenbar die primäre Frage, ob und inwieweit das Zurückstreben der Malerei zur Wandkunst überhaupt berechtigt ist, von vornherein nicht mit genügender Strenge untersucht worden. Da nach dem Kriege die in der neueren deutschen Kunst schon so oft erhobene Forderung nach dem Wandbild gar manchmal die Form offizieller Wünsche wieder annehmen wird, sind Erörterungen dieses Themas noch mehr

angezeigt als seither. Die Schwaben haben einst in der deutschen Kunst eine führende Rolle gespielt. Es scheint nicht unfruchtbar, bei diesem Anlass mit den Augen des unzünftigen Kunstfreundes, der in dieser grossen Vergangenheit manches für die Gegenwart Lebendige und Beglückende finden kann, um vier bis fünf Jahrhunderte zurückzuschauen. Eine gewisse Vermischung formalen und historischen Betrachtens wird dabei freilich nicht ganz zu vermeiden sein.

Zunächst muss auffallen, dass die damalige Situation als eine völlige Umkehr der heutigen sich darstellt. Man empfand es als eine Befreiung vom Zwang ausgesprochen illustrativer Aufgaben, dass man endlich an die Form der Wirklichkeit ganz sich hingeben konnte, dass man mit nie geahnter Kraft des Menschen Abbild und seine Umwelt auf die Tafel zwingen konnte. Während jedoch heute unsere Jüngsten zugunsten illustrativer Gebundenheit willig die ungeahnte Lebensfülle hingeben, durch welche die Bildniskunst eines Liebermann und Slevogt in mancher Beziehung über die eines Cranach und Schaffner noch hinausragt, versuchten damals die Besten der Zeit mit einem Kräfteeinsatz gewaltiger Art, die neugewonnene natürlichere Form zu verbinden mit der monumentalen, aber schematischeren Wirkung, welche die freigebildeten Historienzyklen der Wand- und Altarmalereien ausgezeichnet hatte. Eine zielbewusste Formulierung ist bei diesen Bemühungen freilich nicht herausgekommen. Hätte damals statt der immer stärker und folgenschwerer werdenden Zersplitterung der Zusammenschluss des Reiches und seiner Kunstkultur erreicht werden können, so hätte das entscheidende Neue, wie es dann in den Werken des Pieter Bruegel Form gefunden hat, wohl zuerst bei uns entstehen müssen. Denn die Entwicklung der Malerei hatte gerade in Deutschland mit Werken eingesetzt, aus denen, wenn auch noch versteckt zwischen ihrer zeitlichen und stofflichen Gebundenheit, dieses ganz moderne Bruegel-Gesicht hie und da den erstaunten Betrachter anzublicken scheint.



HANS MULTSCHER, ST. BARBARA
STERZING

Ums Jahr 1400, als auf schwäbisch - alemannischem Boden Moser und Lochner, Witz und Multscher geboren wurden, begann ein neuer frischer Zug wie die Plastik auch die Wandmalerei zu erfüllen. Über den künstlerischen Wert dieser handwerklichen Bilderzyklen wird man sich vor den besseren Werken der Gattung täuschen, so reizvoll ist oft ihre zarte Farbigkeit und ihr ornamental bedingter Linienfluss, so sicher wird eine überzeugende Unterordnung sowohl des Gesamtwerkes im architektonischen Raum als der Einzelform im Bild erreicht. Aber die Formenwelt selbst und ihre monumentale Haltung war fast immer längst schon geprägt, wurde meistens übernommen aus Vorbildern von viel höherem Rang, welche die Glas- und Miniaturmaler, die Teppichwirker (zum Beispiel in Antependien) oder die Kleinplastiker (zum Beispiel in Reliquiarien) viel früher schon geschaffen hatten. Leicht übersieht man, dass das, was Witz und Multscher als grosse Maler Neues in die Kunst gebracht haben, gerade die erste Sprengung der monumentalen Wandbild-Kalligraphie bedeutet.

Nur die gleich gewaltige Energie, mit der diese beiden hochgespannten Naturen die Sichtbarkeit ins Bild zu zwingen suchten, erlaubt ihre gemeinsame



KONRAD WITZ, VERKÜNDIGUNG
NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM



HANS MULTSCHER, ST. BARBARA AUS HEILIGKREUZTAL, JETZT IN DER LORENZKAPELLE ZU ROTTWEIL
PHOTOGR. DR. H. O. SCHALLER

Nennung. Der burgundisch beeinflusste Konrad Witz hat für diese Betrachtung fast auszuscheiden; sein Streben nach perspektivisch-räumlicher Bildwirkung und nach plastisch-detaillierter Formengebung bedeutet schon die völlige Auflösung des frei erfundenen vielfigurigen Ensembles. Eine monumentale Gesamtwirkung kann bei solchen Absichten nur auf künstlischem Wege, durch strenge Bindung der sowohl reliefmässig als architektonisch-symmetrisch geordneten Gruppen an eine thunlich neutrale Fläche, wiederhergestellt werden. Denn ein mit einem ruhenden Blick übersehbarer Zusammenhang des perspektiv gefühlten Raumes und der plastisch empfundenen Figuren kann höchstens bei der Beschränkung auf eine oder zwei ganz in den Bildvordergrund gestellten und knapp umrahmten Gestalten zur Not erreicht werden. Eine grossartige Komposition der letzteren Art ist des Witz Verkündigungsgruppe im Nürnberger Germanischen Museum. Unter merkwürdig ähnlichen Bedingungen schafft heute der rasseverwandte Ferdinand Hodler, dem streng genommen auch nur bei Einzelfiguren oder in Landschaften eine gleichermassen befriedigende Monumentalität gelingt. Sobald Hodler kompliziertere Figurenbilder schaffen will, muss er mit intellektuell geübten und reichlich primitiven Hilfsmitteln seine graphisch empfundenen Bildteile zu einer robusten Einheit zusammenzuzwingen suchen. Ein Werk wie die Schlacht von Marignano im Züricher Landesmuseum, bei dem Hodler ohne Parallelismen auskommen wollte, wirkt keineswegs monumental, sondern eher wie ein versehentlich an diesen (viel zu hoch gelegenen und daher für ein Bild prinzipiell ungeeigneten) Platz geklebter Farbenholzschnitt.

Im Gegensatz zu Witz dominiert bei Hans Multscher durchaus das Bedürfnis nach malerischer Einheitswirkung. Wie eine ganz ferne, völlig Eigengut gewordene und doch sehr klare Erinnerung scheint in ihm die gotische Vorstellungs- und Flächenkunst des italienischen Trecento als unerschütterliche Grundlage seines Schaffens weiter zu leben. Die als Detail empfundene Einzelform, bei Witz ein niederländisches Erbteil, gilt ihm wenig, obwohl es an niederländischen Einflüssen (die aber nie seine deutsche Eigenart sprengen) auch bei ihm gewiss nicht fehlt. Trotzdem ist der Gegensatz zwischen der expressionistisch flachen (weil als Impression nicht fassbaren) Figurendarstellung und dem als farbigen Gesamteindruck erlebten Raum bemerkenswerterweise nie ganz überbrückt. Von diesem Konflikt abgesehen hat Multscher die schimmernde Lichtkraft reichdifferenzierter strahlend heller Farben in einem Maasse in seine Kompositionen zwingen können, wie kein zweiter Maler seiner Zeit.

Multscher ist gewiss der grösste und genialste Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts. Sein monumentaler Geist liebte gleich stark die Form der Malerei wie die der Plastik, wobei die Resultate auf beiden Gebieten so wenig oder so sehr wie etwa bei Michelangelo sich berühren. Auch bei



HANS MULTSCHER, KREUZIGUNG
KARLSRUHE, GEMÄLDEGALERIE

ihm ist dieses Doppelschaffen ein Beweis, dass die höchste Kunst bei allen noch so verschiedenen Äusserungsformen im gleichen Ziel und Wesen sich trifft. Es ist der Versuch, den Plastiker Multscher von dem Maler zu trennen, gewiss nicht weniger verfehlt wie die Trennung des Urhebers der Heiligkreuztaler Tafeln* von dem der Altarflügel in Sterzing. Wichtiger wäre es, aus seinem Werk so mittelmässige Arbeiten wie zum Beispiel den Schmerzensmann am Hauptportal des Ulmer Münsters (und dergleichen mehr) wieder auszuscheiden. Für seine frühe Plastik ist, um bei Marie Schuette's einleuchtender Zuschreibung zu bleiben, in den beiden Wappenhaltern, die am Ulmer Rathaus Karl dem Grossen assistieren (die Originale im Städtischen Museum), ein guter Maassstab gegeben. (Bemerkenswert ist die Verwandtschaft dieser drei Köpfe mit gewissen Typen des Bessererfensters.) Multschers an Qualität alle folgenden Leistungen des Jahrhunderts überragende späte Plastik wirkte auf die schwäbische Kunst, so lange sie überhaupt Bedeutendes geschaffen hat; ihr Geist lebt noch deutlich in den überlebensgroßen Heiligenfiguren des Blaubeurer Meisters; ja sogar jene neue Blüte einer malerisch bedingten, die fast vollfigurige Reliefgruppe bevorzugenden Plastik, die im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erreicht worden ist, steht eher Multscher als Syrlin nahe. Es wirken neben den lebensvollen Schöpfungen dieser spätgotischen Kunst, vollends aber im Vergleich mit Multscher selbst, die aus der Werkstatt Syrlins stammenden Arbeiten trotz oder wegen ihrem bürgerlich ansprechenden Realismus als handwerklich derbe und schreinermässig nüchterne Fabrikware. Dies gilt gerade auch für die sicher im alten Zustand erhaltene Plastik am Chorgestühl des Ulmer Münsters. Der ältere Syrlin ist gewiss, wie die Dreisitzbüsten und das bekannte Knodererweibchen beweisen, eine schätzenswerte Kraft gewesen, trotz der immer etwas philiströsen und zaghaften Formengebung seiner Werke. Dass er noch immer so gewaltig überschätzt wird, ist auf die vielbewunderten Pultwangenbüsten des genannten Chorgestühls zurückzuführen, die ihre bestechende Wirkung leider nicht dem braven alten Syrlin verdanken, sondern der modern sinnlichen, elegant geglätteten Fleischbehandlung, die den im Bildersturm arg misshandelten* Köpfen und Händen im Jahre 1695 durch den Elfenbeinschnitzer Hurdter zuteil geworden ist.

Multschers Malerei im Glasbild sich zu denken, ist verlockend und in der That dürfte, um eine Hy-



DIE HEILIGE ANNA SELBDRITT. HOLZFIGUR AM HAUPTPORTAL DES ULMER MÜNSTERS. ENDE DES 15. JAHRH.

* Eine schöne Multschertafel, die der Forschung bisher entgangen zu sein scheint, befindet sich in der Pfarrkirche zu Risstissen; vielleicht handelt es sich bei diesem Erbärmdebild um die Predella zum Heiligkreuztaler Altar.

* Ein urkundliches Zeugnis für den Umfang dieser Beschädigungen hat Emil von Demmler gefunden.

HANS MULTSCHER, TOD MARIÄ
KARLSRUHE, GEMÄLDEGALERIE



HANS MULTSCHER? DAS JÜNGSTE GERICHT. TEILAUFNAHME
FENSTER IN DER BESSERERKAPELLE DES ULMER DOMS
AUFNAHME DR. H. O. SCHALLER

pothese Stadlers zu verfolgen, dem Jüngsten Gericht der kleinen Ulmer Besserer Kapelle (vielleicht das schönste, jedenfalls das lichtstrahlendste Glasgemälde Deutschlands) ein Entwurf Multschers zugrunde liegen. Der starke Qualitätsunterschied zwischen dieser vielgliedrigen, trotz der kabinettscheibenmässigen Durchbildung in Farbe und Gruppierung völlig klar und einheitlich entwickelten Komposition und den handwerklich ungeschickt angeordneten Einzelfenstern des Chörleins, die derselbe Glasmaler in zeichnerisch gleicher Güte ausgeführt hat, kann nur durch das Vorhandensein einer besonderen Vorlage erklärt werden. Eine ihn unbedingt und unmittelbar verstehende Nachfolge hat Multscher in der Malerei eigentlich weniger als in der Plastik gefunden (am meisten vielleicht in dem ebensosehr an Lochner erinnernden Altarwerk zu Scharenstetten), wenn auch der junge Herlin und der junge Zeitblom ihr Bestes aus dieser Quelle haben. Der oft überschätzte Zeitblom hat



HANS MULTSCHER? DAS JÜNGSTE GERICHT. TEILAUFNAHME
FENSTER IN DER BESSERERKAPELLE DES ULMER DOMS
PHOTOGR. DR. H. O. SCHALLER

bei immer trüber und dumpfer werdender Farbengebung wenigstens die monumentale Fläche zu bewahren gewusst (Altarbilder in Bingen und aus Eschach), während bei Herlin mit dem wachsenden Sinn für das niederländische Lineardetail auch die farbige Uneinheitlichkeit seiner immer etwas bunten Bilder stetig gewachsen ist. Dass mit der zunehmenden zeichnerischen Präzision die Farbigkeit gedämpft werden musste, lag auf der Hand; jemehr das graphische Detail interessierte, desto weniger konnte Multschers auf einer unendlich vertieften Einfühlung in die Lichtnüanzen der Farbe beruhende Komplexwirkung erreicht werden. Das Gefühl für eine solche einheitliche Lichtstimmung und monumentale Fernwirkung ging jedoch keineswegs sofort verloren. Auch der nürnbergisch, beziehungsweise niederländisch beeinflusste Schüchlin sucht sie (in den Aussenflügeln des Tiefenbronner Hochaltars) mit einem zwar kühlen, aber athmosphärisch lebendigen Gesamtton noch zu erreichen. Unlösbar schien der



MADONNA (AUF DER MONDSICHEL). SCHWÄBISCHE ARBEIT DES 16. JAHRH. HOLZ
BASEL, HISTORISCHES MUSEUM. PHOTOGR. DR. H O. SCHALLER

Konflikt erst zu werden, als die Dürersche Graphik die deutsche Kunst ganz in ihrem Bann gezwungen hatte. Der treffliche Strigel fand einen klugen Kompromiss, indem er fast konsequent zu kleinen Formaten überging, die alte gotische Weise sich bewahrte und seine sehr reizvollen Figurenanordnungen statt vom Detail aus (das er nur notdürftig verbesserte) nach wie vor aus einer flächenhaften Gesamtvorstellung entstehen liess. Früher schon hätte der liebenswürdige Nelkenmeister genannt werden müssen, dessen beste Werke (im Berner Museum) dank ihrer lyrisch belebten Form über dem oft so langweiligen Zeitblom stehen, mit dem diesen Meister ein deutlicher Schulzusammenhang verbindet; es ist die Tragfähigkeit seiner Vorstellungen noch nicht, wie schon so oft bei Zeitblom, noch häufiger bei Baldung und Schaffner, durch die schwärzlichen Stellen unterbrochen, die bei der neuen, mehr plastisch-zeichnerischen Behandlung des Details nur allzuleicht als Durchlochungen des Gesammteindrucks sehr störend sich bemerkbar machen; der Nelkenmeister, dem wie Strigel gelegentlich eine bezaubernde Komposition gelingt, obwohl er wie dieser zu weicher und zaghafter Formengebung neigt, handhabt eben noch ganz bewusst jene monumentale Fern- und Einheitswirkung einer in hellem, klar durchgeführten Lichte über die ganze Bildfläche ebenmässig erstrahlenden Malerei, die seit Multscher in deutlichem Gegensatz sowohl zur fränkischen wie zur bairischen Auffassung ein Charakteristikum schwäbischen Schaffens und einen Hauptgrund seiner Überlegenheit darstellt.

Aber noch war die Triebkraft des schwäbischen Kunstgeistes stark genug, um über solche gewiss sehr sympathischen Provinzlösungen hinaus zu gelangen. Die Probleme der Malerei waren im nun beginnenden sechzehnten Jahrhundert (genau wie heute) freilich schwerer geworden als je. War es denkbar, die frühere Grösse zu bewahren und doch aufzunehmen, was an immer besser begriffenen, immer zwingender gewordenen Neuerungen vom Norden und vom Süden her die heissen Köpfe bedrängte? Dürers italienische und niederländische Reise symbolisieren die allgemeine Lage. Wie heute, gab es auch damals eine Fülle schöner Talente. Aber nur bei den allerwenigsten reichte das Können und die geistige Kraft aus, um die neue Kompliziertheit des Schaffens annähernd zu bewältigen.



HANS MULTSCHER, ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE
STUTTGART, STAATSGALERIE

Auch den Besten ist dies nur in einzelnen Werken gelungen. Um so weniger dürfen die Leistungen übersehen werden, die neben Cranach und Grünewald in ähnlichem Sinne auch die Schwaben Hans Baldung Grien und Martin Schaffner manchmal zustande gebracht haben. Man glaubt es gern, dass der schwerblütige Dürer diesen Grienhans aus Gmünd lieben musste, diesen ungleichmässigen, nervösen, trotz seiner frauengierigen Sinnlichkeit auch in der Kunst leidenschaftlich grossen Menschen, der mit der neuen, naturhaft zwingenden Linie auch noch die alte malerisch-monumentale Geschlossenheit hie und da so viel schlagkräftiger und sinnenfälliger als er zu geben wusste. Vor allem in seinen Holzschnitten



FLÜGELBILD VOM ALTAR IN SCHARENSTETTEN BEI ULM

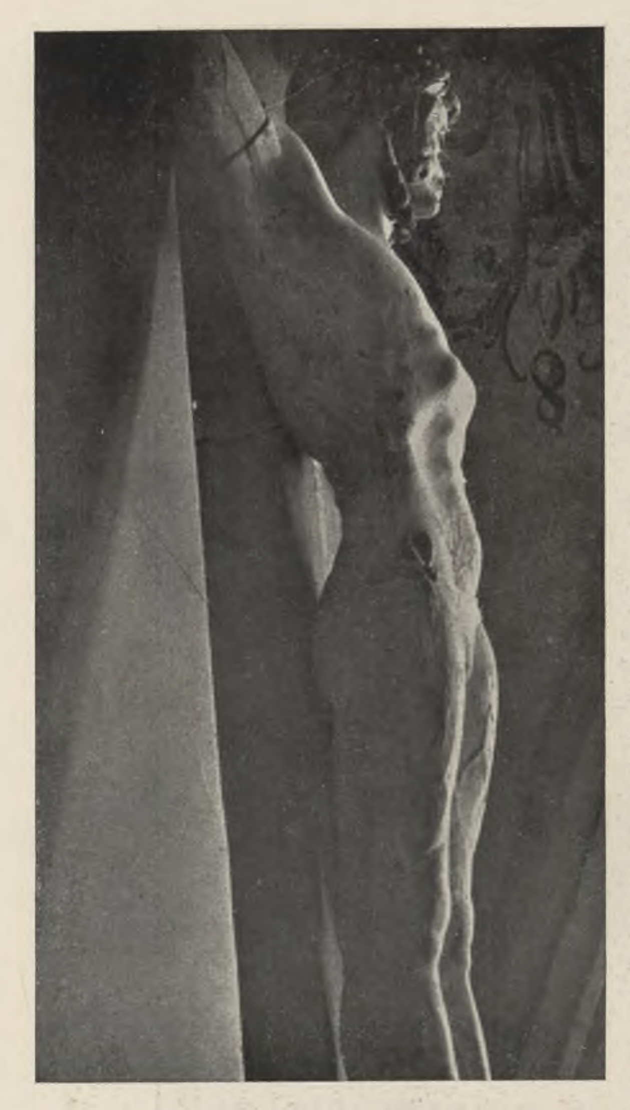
zu den zehn Geboten, einem Zyklus, der in Baldungs Werk dasteht wie die kleine Holzschnitt-Passion bei Dürer. Hervorgehoben seien aus dieser Bilderserie die Kämpfer, die, im Gegensatz zu ähnlichen Motiven Hodlers, einen weniger forcierten und wohl auch schwerer gangbaren Weg zur monumentalen Form zeigen. Was seine schliesslich im flauen Tafelbild auslaufende Malerei betrifft, so muss hier an erster Stelle die in zarten Luftfarben tonschön schimmernde Kreuzigung des Freiburger Hochaltars genannt werden, die bezeichnenderweise an der Rückseite dieses seines Hauptwerkes sich befindet. Nicht minder zwingend in der hinreissenden Einheitswirkung von Figur und Landschaft, von der Form in der Farbe ist Martin Schaffners „Abschied Christi“ in der alten Pinakothek, gemalt für den Wettenhausener Altar und zwar für dessen äussere Flügel, bei denen die in der Art der Ausführung



FLÜGELBILD VOM ALTAR IN SCHARENSTETTEN BEI ULM

sonst vielfach gebundenen Maler von jeher am ehesten etwas persönliche Freiheit hatten.

Die bei diesen Werken in hohem Maasse erreichte Vereinigung des Alten und des Neuen zu realisieren (was damals wie heute das einzig wahrhaft erstrebenswerte Ziel gewesen ist), ist auf dem Gebiet der Plastik, so sehr auch dort die mittelmässige Handwerklichkeit die Produktion beherrscht, doch noch häufiger als in der Malerei gelungen. Man darf nicht vergessen, dass Multscher einige Skulpturen geschaffen hatte, die nicht minder unerreichbar und vorbildlich bleiben mussten wie etwa bei den Niederländern gewisse Bildnisse Jan van Eycks. Gewiss ist diese kostbare Gattung ihm folgender Werke manchmal durch die neuen Vorzüge einer grösseren Realität und Festigkeit



SCHÄCHERFIGUR IN DER KIRCHE ZU KONGEN (WÜRTTEMBERG)
ANFANG DES 16. JAHRH.
PHOTOGR. DR. H. O. SCHALLER

ausgezeichnet. Aber die schöpferische Sensibilität, mit der Multscher jede einzelne Falte und Form dem farbigen Gesamteindruck unterzuordnen wusste (ein Ziel, das theoretisch auch den Besten unserer Zeit geläufig ist) hat noch nie zu den lernbaren Dingen gehört.

Es wäre verlockend, näher einzugehen auf Schaffner, der wie Multscher auch Bildhauer gewesen sein muss (die kompositionelle Verknüpfung des Figurenreliefs im Hutzaltar mit dessen Flügelbildern ist genial) und auf Baldung, die bekanntlich beide, wie Cranach, in hervorragender Weise zu dem neuen Aufschwung der Bildnismalerei beigetragen haben (vergleiche an erster Stelle Schaffners „Eitel Besserer" von 1516). Doch gilt es nun, wieder von der Wandmalerei zu sprechen. Streng genommen hatte dieselbe damals schon ihre Existenzberechtigung verloren. Der international gewordene Schwabe Holbein markiert mit seinen Basler Fassaden-Malereien am schärfsten den Anfang vom Ende. Was hier geschaffen wurde, passt kaum mehr ins Buch, geschweige denn an die Wand, deren Bemalung mit lehrhaften Bilderserien durch die Entwicklung der graphischen Künste im Grunde überflüssig geworden war. Es war fast nur gedankenlose Konvention, wenn man die Wandmalerei, die von jeher rein illustrative Absichten hatte, noch immer fortführen zu können glaubte. Nicht im Traum hatten die deutschen Monumentalmaler des fünfzehnten Jahrhunderts, die alle ganz gewaltige Naturalisten waren, die Bemalung der Wände als ein wünschenswertes Ziel sich gedacht. Sie waren Maler, keine Illustratoren, obwohl es damals keine andere Form gab, zur Kunst zu gelangen, als die Darstellung bestimmter Stoffe. Diese jahrhundertelange Zwangserziehung hat dann bezeichnenderweise gerade auf dem neuen Kunstgebiet, das die Wandkunst recht eigentlich abglöst hat, die schönsten Früchte getragen. Auch auf diesem Gebiet stand Schwaben an der Spitze der Entwicklung. Die schönen Holzschnitte zum Spiegel des menschlichen Lebens (Zainer 1471) oder zur Ghismonda-Novelle Boccacios sind noch völlig wandgerecht empfunden. Je mehr statt den Briefmalern auch die Künstler um die Buchillustration sich bekümmerten, desto rascher erfolgte die in diesen Werken begonnene Aufnahme der neuen freieren Formenwelt. Einzelne fast schon impressionistische Bilder zum Ritter vom Turn (Basel 1493; besonders zu beachten die beiden Bilder „Simson und Delila" und „Bathseba"; übrigens nicht von Wechtlin, sondern rein schwäbische Arbeit, vergleiche den Zusammenhang mit dem Ulmer Aesop) verbinden mit dem zunehmenden Realismus der malerisch aufgelösten Form die alte gotische Art des Schaffens. Und dabei bleibt eine Reihe von Künstlern bis weit hinein ins sechzehnte Jahrhundert, als die Nachfolger Dürers über der Freude an exakter Linienplastik das Bewusstsein für eine malerisch-komplexe Gesamtwirkung des Bildes schon so gründlich verloren hatte wie diejenigen, die aus Holbeins akademisch bedeutender Umrisskunst eine posenhafte Renaissance entwickelt hatten. Man denke an den Schwaben Weiditz, der die „Celestina" so reizend illustriert hat; man vergesse auch nicht den Monogrammisten G. L., der für Lotters und Lufts Wittemberger Bibelausgaben



HANS SCHÜCHLIN, VERKÜNDIGUNG
VOM TIEFENBRONNER HOCHALTAR



MARTIN SCHAFFNER, CHRISTI ABSCHIED VON SEINER MUTTER. LINKE SEITE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

Bibelleser haben einst an diesen bühnenmässig schlagkräftigen Chinoiserien, deren Reiz dem christlichen Normalgeschmack unserer Zeit leider kaum mehr verständlich sein wird, eine künstlerisch lebendige, sinnlich heitere Freude gehabt.

Doch zurück zum Thema. Genau wie diese dem Sehbedürfnis der neuen Zeit so durchaus angepassten Bibelillustrationen war auch die deutsche Wandkunst der verflossenen Jahrhunderte im Grunde nichts gewesen als eine bildmässige Kalligraphie, die einen bunten Wechsel von Themen mit im wesentlichen gleichen Formen darzustellen gestattete. Handwerkskunst war sie immer; und ein kunstgewerbliches Nebengebiet war sie von dem Augenblick an, als die neue Form des Altarschmuckes die Wege zur Malerei erschlossen hatte. Noch war diese Malerei gebunden, aber in mancher Beziehung zu ihrem Heil; denn die figürlichen Vorstellungen, die sie zu realisieren hatte, waren (im Gegensatz zu heute) das Gemeingut aller, und der aufreibende Kampf gegen die stofflichen Interessen der unkünstlerischen Menge, den später die Malerei bestehen musste, blieb ihr erspart.

seit 1523 immer wieder thätig gewesen ist. Der landschaftliche Stil dieses Künstlers, der wohl mehr mit Altdorfer als mit dem Franken Cranach zusammenhängt, weist auf die schwäbisch-bayrische Hochebene, auf die Donaukünstler, deutlich hin. Die Protestanten sollten das Luther-Jubiläum nicht vorüberlassen, ohne diesen amüsanten Illustrator seines grössten Werkes wieder auszugraben. Trotz seiner kalligraphisch-ornamentalen Manieren muss dieser merkwürdige Künstler zu den geistreicheren deutschen Zeichnern gerechnet werden. Ungezählte

Welch seltsame Erscheinung nun, wenn man, die Jahrhunderte wieder überspringend, den Stand der neuen deutschen Kunst betrachtet. Der schwerste Kampf, das Ringen der Malerei um die völlige Befreiung vom Illustrativen, schien endlich siegreich beendigt, nachdem auf dem Gebiet der Wand- und Deckenmalerei die blendende Jesuitenkunst des achtzehnten Jahrhunderts nochmals eine Periode äusserster Kraftverschwendung gebracht hatte. (Aus diesem

Zeitraum sind im Schwäbischen hervorzuheben die mehr als handwerklich flotten, gobelinhaft dekorativen, recht gut erneuerten Chorfresken in der Rottweiler Kapellenkirche und, ein Meisterwerk der Deckenmalerei, des Januarius Zick geniales Jugendwerk in Oberelchingen bei Ulm.) Entscheidendes war am Schluss des neunzehnten Jahrhunderts erreicht. Ein Kreis ist seither da, der es versteht, die wesentliche Kunst von der Masse des Unwesentlichen zu scheiden. Den Sezessionen, die immer neu sich bilden, immer von neuem den Spreu und den Weizen sondern, gehört allein die Zukunft. Aber wieder sind die allgemeinen Schaffensbedingungen fast dieselben wie vor dreihundert Jahren. Die Kunst ist zu schwer geworden. Deshalb schreit sie heute nach Vereinfachung und nach Rückbildung, deshalb sehnt sie sich nach kunstgewerblicher Bindung und Einheit. Blickt man von der Höhe einer stolzen Vergangenheit auf die neuen Bestrebungen in Schwaben, so sieht man einen den Forderungen der Zeit entgegenwirkenden Kampf im Treibhaus, eine bedenkliche Isolierung. Die Kräfte zerreiben sich im Unterholz, in das ein abseitiger Pfad sie geführt. Als ob die unselige Zersplitterung des sechzehnten Jahrhunderts im zwanzigsten sich wiederholen müsste! Was sollen uns heute Versuche, die ein klarer Sinn als verfehlt erkennen muss. Es ist eine Täuschung, zu glauben, die monumentale Kunst unserer Zeit müsse erst entdeckt werden. Von jeher haben die besten Künstler, die immer ganz im Zeitgefühl wurzeln, auch eine dem jeweiligen Zeitstil entsprechende neue



MARTIN SCHAFFNER, CHRISTI ABSCHIED VON SEINER MUTTER. RECHTE SEITE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

Monumentalform prägen können. Das monumentalste Bild der Stuttgarter Sammlung (in der einige gute kleinere Bilder Hodlers und der französischen Impressionisten ins siebente Jahr der Verbannung gehen), ist Slevogts in Licht und Farbe mächtig gesteigerter „d'Andrade". Gewiss bildet die gewaltige Geschlossenheit dieser Figur, die jeden Raum beherrschen kann, im Werke dieses deutschen Meisters in mancher Hinsicht eine Ausnahme; gewiss lässt das hier Erreichte noch reiner und klarer sich formulieren. Bestimmte Schöpfungen von Cézanne,

von Renoir vor allem, leben vor dem geistigen Auge auf. Hier liegen die unendlich schweren und herrlich grossen Möglichkeiten der Malerei der Zukunft. Ihnen auch in Deutschland näher zu kommen, bedarf es der künstlerischen Einheit, die das sechzehnte Jahrhundert entbehren musste und die auch im zwanzigsten Jahrhundert weder in Schwaben noch in anderen Teilen des Reichs sonderlich gefördert worden ist, bedarf es vor allem der klaren Erkenntnis der die Entwicklung beherrschenden Kunstkräfte, woher sie auch stammen mögen. Die grossen deutschen Maler Witz und Multscher, Baldung und Schaffner, Grünewald und Cranach, Dürer und Holbein beweisen, dass die nationale Umbildung der übernationalen Probleme von jeher ganz von selbst sich ergeben hat.



KRUZIFIX AUS DER KIRCHE IN KÖNGEN (WÜRTTEMBERG). ANFANG DES 16. JAHRH.
PHOTOGR. DR. H. O. SCHALLER



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im *Graphischen Kabinett (J. B. Neumann)* hatte Ernst Stern Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Stern ist im Laufe der Jahre mehr und mehr vom deutschen Theater in Berlin herangezogen worden, um Max Reinhardts optische Absichten zu verwirklichen und er hat sich in diese Aufgabe so hineingearbeitet, dass er als ein neuer Typus des Dekorationen- und Kostümemalers angesprochen werden kann. Mit keinem andern Künstler — Reinhardt hat es bekanntlich mit vielen Malern versucht — ist der Regisseur so gut fertig geworden. Die anderen hatten zu viele Interessen rein künstlerischer Art nebenher, sie waren nur für kurze Zeit zu fesseln, sie gaben als Theatermaler nur Gelegenheitsarbeiten. Ernst Stern hatte sich dem Theater ganz gegeben. Das äussert sich nicht nur in der Routiniertheit und Sicherheit, womit Stern Bühnenentwürfe, Figurinen und Situationsskizzen anfertigt, sondern auch in den Arbeiten, die unmittelbar mit dem Theater nichts zu thun haben. Zum Beispiel in den Bildern. Es zeigt sich dort, dass Stern allgemach die ganze Natur vom Theater aus, dass er sie szenarisch und wie in bengalischer Beleuchtung, dass er sie deklamatorisch und schaustellungshaft sieht. Alle seine Arbeiten haben Theaterlicht und Theaterluft, selbst die Naturimpression verwandelt sich ihm unvermerkt in eine Kulissenimpression. Das wäre für jeden anderen nachteilig, für den Theatermaler ist es ein Vorzug. Stern hat genau das Temperament, das er für seine Thätigkeit braucht, hat die nötige, zwischen Äusserlichkeit und echter Romantik sich bewegende Phanthasie, hat die Gabe seinen Zwecken alles, das Älteste und das Neueste, das Fernste und Nächste dienstbar zu machen und seinem Eklektizismus doch eine persönliche Note zu geben. Man erkennt in der Ausstellung ein Talent von ungewöhnlicher Anpassungsfähigkeit und zugleich von starkem Schwung. Im Theater denkt man an den Maler und Zeichner naturgemäss weniger. Dort ist seine Arbeit ein Teil der Regisseurleistung, ein Teil des „Reinhardtstils." In dieser Ausstellung zeigt es sich aber, dass der Reinhardtstil zu guten Teilen doch auch der Stil Ernst Sterns ist. Man darf freilich nicht an grosse oder reine Kunst denken, nicht einmal an die künstlerische Eigenbedeutung der Walserschen Figuren. Stern lebt viel mehr im Kunstgewerblichen. Für sein nicht eben zartes Geschäft bringt er die nötige Robustheit mit, aber auch die Liebe zur Welt der Bretter. Er denkt nur noch in Effekten und in Affekten. Der Scheinwerfer wird ihm zur Sonne, der Schauspieler zum Menschen, das Kostüm zum Charakterzug, der Bühnenausschnitt zur Bildfläche. Er ist eine besondere Erscheinung in der neuen Kunst, ist sympathisch eben weil er sich entschieden hat und sich zu dem Kunsthandwerklichen seines Berufs ohne Ziererei bekennt. Er hat sich bewusst als dienendes Glied einem bedeutenden Ganzen angeschlossen; und wenn das Publikum nun bei einer neuen Regiethat Max Reinhardt herbeiklatscht, so gilt der laute Applaus immer auch dem romantisch mit Dekorationen dichtenden Theatermaler. —

Bei *Paul Cassirer* war eine umfangreiche Sonderausstellung von Arbeiten Käthe Kollwitz' zu sehen. Vor allem Zeichnungen und Graphik. Wir berichten nicht besonders darüber, weil wir im Augustheft einen ausführlichen Aufsatz über die Künstlerin zu veröffentlichen gedenken. K. Sch.

EMIL MÂLES ANGRIFF AUF DIE DEUTSCHE KUNST

Da die Monatshefte für Kunstwissenschaft den Aufsätzen Emile Mâles die unverdiente Ehre einer Übersetzung angedeihen liessen, muss auch hier mit einigen Worten davon die Rede sein —, weil Emile Mâle früher einmal voraussetzungslos gute Wissenschaft getrieben hat. Jetzt ist er genau so hysterisch, wie die andren Unsterblichen auch. Seine Aufsätze heissen: „Die Kunst der germanischen Völker" und haben eingestandenermaassen den Zweck nachzuweisen, dass die Germanen in der Kunst nichts erfunden, sondern alles nur nachgeahmt hätten und ausserdem nichts verständen als zerstören. Zwar müsse er sich mit dieser These auf das Mittelalter beschränken, weil er nur dieses eingehend studiert habe, aber was aufs Mittelalter zutreffe, stimme auch für die neuere Zeit und der Beweis werde sich wohl leicht liefern lassen. (Nur immer dreist verleumden, irgend etwas wird wohl hängen bleiben und „Nothing dies as hard as a lie").

Also, die germanische Kleinkunst, mit dem Schwert des Childerich, mit der berühmten Rüstung aus Ravenna, und so weiter, das sei garnicht germanisch, (Louis Couragod habe eben einfach geirrt) sondern orientalisch, byzantinisch, persisch; die Germanen hätten diese Wunderwerke nur nachgeahmt. Und die einfacheren Dinge, die Fibeln und Gebrauchsgeräte, seien skythisch und erfüllt von sibirischer Luft (damit die Entente cordiale

mit Russland auch was davon hat). Und die berühmten merovingischen Buchmalereien seien auch nichts weiter als Nachbildungen nach armenischen und koptischen Motiven. Zwar sei das betreffende armenische Manuskript jünger als die merovingischen. „Da jedoch in Armenien ersichtlich die ältesten Formen sich immer wiederholen, Jahrhunderte hindurch, ist anzunehmen, dass dieser Schrifttypus weit zurückgriff ins Orientalische."

So geht es weiter, Wahres, Halbwahres, Falsches und aus blossem Hass nur so vom Himmel herunter Erfundenes wird unter Aufbietung eines grossen gelehrten Apparates zusammengebraut und den Neutralen in Tausenden von Exemplaren zu Propagandazwecken ins Gesicht geworfen: „Voilà les Barbares." In demselben Sinne sind dann die langobardischen Künstler in Italien auch bloss Nachahmer der christlichen Kunst in Ägypten und Syrien, und die romanischen Dome (Speyer) seien einerseits Archaismen nach dem karolingischen Frankreich, das die Anlage mit zwei Apsiden erfunden hat, anderseits Anleihen in Italien, von wo die Deutschen sich die offenen Zwerggalerien geborgt hätten. Und Maria im Kapital in Köln sei eine Kopie noch San Lorenzo in Mailand. Und so weiter.

Auf diese Weise kann man nämlich alles beweisen. Dass orientalische Kunst älter ist, als germanische, wussten wir schon vor Herrn Mâle und die Bedeutung des christlichen Orients, Syriens, Kleinasiens, Armeniens und Ägyptens hat uns seit zwei Jahrzehnten Josef Strzygowsky so ins Gehirn gehämmert, dass wir überhaupt kaum noch wissen, dass es eine germanische mittelalterliche Kunst giebt und dass wir uns eigentlich wundern müssen, dass wir trotzdem Deutsch sprechen und nicht Aramäisch. Gewisse Formen, Motive der Ornamentik zum Beispiel, sind allen Völkern in ihrer Jugend gemeinsam, und wenn den jungen Barbaren die persischen Goldsachen imponiert haben, — schön, sie haben doch wenigstens etwas damit anzufangen gewusst und diese Kunst aufgegriffen. Und es kommt in der Kunst darauf an, was einer mit etwas macht. San Lorenzo in Mailand in allen Ehren, es ist sehr interessant und Herr Mâle hat auseinandergesetzt, wen der Bau sonst noch angeregt hat, Bramante und Leonardo und Michelangelo. Aber anstatt nun zu folgern, dass auch diese drei Barbaren sind, weil sie die Anlage nicht erfunden, sondern nur benutzt haben, statt dessen ist plötzlich Sankt Marien im Kapitol, dessen Schönheit Herr Mâle nicht leugnet, nichts mehr wert. Ich aber meine, Sankt Marien im Kapitol ist doch eine der schönsten Kirchen, die es giebt. Und der Dom zu Speyer lässt sich nun einmal nicht leugnen, er ist da und bleibt da. Und dass die zwei Apsiden nicht aus der blauen Luft gewachsen sind, sondern dass die ältesten Beispiele hierfür vielleicht karolingisch sind, und dass die Longobarden die Zwerggalerie ursprünglich einmal erfunden haben, das beweist doch nichts. Das Ganze des Doms zu Speyer, das hat doch der Mann erfunden, der den Dom zu Speyer gebaut hat. Sonst wäre Molière nichts und Cyrano ein Genie.

Man kann alles ableiten, auf diese roh rationalistische Manier, die wir zu meiner Studentenzeit schon mehr als Ulk getrieben haben. Bei unsren Untersuchungen kam das „Hakenkreuz" so allgemein und so überall vor, dass man annehmen musste, das Prototyp des „Hakenkreuzes" sei garnicht von irgend jemand erfunden, und dann immer weiter nachgeahmt worden, sondern es sei eine moderne Fälschung, — weil sich sein Ursprung einfach nicht mehr nachweisen lasse. Aber wie gesagt, das war gedacht als eine Verhöhnung dieses entwicklungsmechanischen Prinzips. Auf die Manier könnte man auch folgern, da einige deutsche Buchstaben griechisch, andre rein phönizisch, wieder andre etruskisch und etliche vielleicht am Ende kretisch sind, dass die deutsche Sprache überhaupt nicht existiere.

Es ist widerwärtig, zu sehen, wie ein tüchtiger Gelehrter aus reiner Kriegspsychose Albernheiten folgert aus einer Reihe von Thatsachen, die auch nicht einmal alle zutreffen. Fragt der Mann sich denn garnicht, was auf diese Weise von der französischen Kunst des frühen Mittelalters bleibt, wenn man einmal derartig törichte Prinzipien anwenden will? Ich weiss, nächstes Mal kommt die Ile de France und die Gotik und was Deutschland da nicht alles gestohlen hat. Als ob darum der Bamberger Reiter und die Naumburger Fürsten plötzlich zu wertlosem Trödel würden!

Vielleicht kommt nun ein Franzose und versucht sich an Albrecht Dürer. Erstens habe er garnichts erfunden. Zweitens sei er überhaupt aus Ungarn, also wohl ein Rumäne. Drittens habe er alles, was halbwegs gut an ihm sei, den Italienern abgeguckt. Und viertens sei es garnicht wahr, dass Marc Anton ihn bestohlen habe, sondern die sogenannten Marc Anton'schen Dürerkopien seien wohl deutsche Fälschungen. — Ebenso kann man dem Scharfsinn und Esprit der Franzosen Matthias Grünewald empfehlen. Es müsste doch nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn sich nicht erweisen liesse, dass er ein Colmarer war und dass Colmar immer eine französische Stadt gewesen sei. Beethoven ist ja auch schon, weil er in Bonn geboren wurde, zum Belgier gemacht worden.

Wenn man aber erst Dürer und Grünewald erledigt hat, die nach unsrer Meinung stärkere Beweise für den deutschen Kunstgeist sind als merovingische Gürtelschnallen und Kronen, dann ist ja erwiesen, dass wir Deutsche „nichts erfunden" haben, wie Herr Mâle so talentvoll sagt. Aber das wird garnicht erst nötig sein, die Neutralen, die mit den vorliegenden Aufsätzen überschwemmt werden, glauben es gewiss auch so. Ein paar ihrer Gelehrten vielleicht nicht, aber die Herren von der Presse, die ja selber kein Urteil haben und für die Herr Mâle eine Autorität ist und sein muss, glauben es sicher, und dann ist ja der Zweck erreicht.

E. Waldmann.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Dass man den Ausstellungen der Berliner Sezession nie jenes unbedingte Interesse abgewinnen kann, das man ihnen, um der Gesinnung willen, womit sie gemacht werden, so gerne schenken möchte, daran ist letzten Endes die Art schuld, wie diese Künstlervereinigung entstanden ist. Die ersten wichtigsten Mitglieder haben sich nicht ihrer künstlerischen Verwandtschaft wegen zusammengefunden, sie haben sich vielmehr zusammengethan, weil sie sich, aus achtbaren politischen Gründen, von einer grösseren Gemeinschaft getrennt haben. Die Ursache ihrer Vereinigung ist etwas Negatives. In der Folge sind dann viele junge Künstler hinzugekommen und mit oft allzu offenen Armen aufgenommen worden, um Masse zu machen. Dadurch ist ein Gemisch entstanden, das dem ersten Blick fremdartig erscheint. Es sieht aus, als hätten sich Konservative und Revolutionäre vereinigt. Aber so erscheint es nur von aussen. Bei genauerer Betrachtung zeigt es sich, dass doch nicht das Wesensfremde zusammengekommen ist, dass die Zusammensetzung zwar bunt und wirr ist, dass aber die künstlerischen Instinkte bei den alten und den neuen Mitgliedern eigentlich dieselben sind. Verschieden sind nur die Ausdrucksweisen. So weit jüngere Künstler, wie Jäckel, Heckendorf, Büttner, Finetti, Kraye, Oeltjen, Paeschke, Steiner-Prag und andere von den Künstlern einer älteren Generation, wie Struck, Oppler, Linde-Walter, Ph. Franck, Spiro oder von König, entfernt zu sein scheinen, so revolutionär sie sich oft auch geben: eigentlich sind alle von seiten des Temperaments, des Talents einander verwandt. Und dieses eben macht es, dass die mit so schönem Eifer gemachten Ausstellungen der Berliner Sezession, die dem ersten Blick Sammelpunkte einer gärenden Jugend zu sein scheinen, in Wahrheit Ausstellungen von Künstlern der mittleren Linie sind, dass Sein und Schein nicht in Einklang stehen, dass der Besucher wohl erregt werden soll, aber nicht eigentlich angeregt wird. Man findet nicht die wesentlichen Vertreter der älteren und auch nicht die der jüngern Generation; die Ausstellungen sind nicht sehr bezeichnend für die Kunstbewegung der Zeit. Auch in der Ausstellung dieses Frühjahrs erscheint das älteste Mitglied, Lovis Corinth, wieder als der Modernste, das heisst als der Lebendigste von allen; es interessieren daneben einige hierher verirrte Blätter von Pascin und die zum Teil prachtvollen Proben älterer Künstler, von Lesser Ury bis zurück zu Marées, Thoma, Leibl, Menzel, ja bis Spitzweg und Krüger. Da die Ausstellung aber nicht eigentlich repräsentativ für den „neuen Stil" ist, so ist auch die programmatisch gemeinte Sonderausstellung von mittelalterlichen Buchmalereien nicht recht am Platze. Sie wäre es freilich auf keinen Fall. Denn Traditionen, worauf man so deutlich und bewusst hinweisen kann, sind keine mehr. Diese vorgebliche Tradition aus dem Mittelalter ist eine Reflexion, trotzdem soviel dabei die Rede ist von Mystik. An sich ist natürlich viel Schönes in der kleinen Sonderausstellung, wenn auch genommen werden musste, was eben von den namhaften Händlern zu haben war.

Um für dieses Mal beim Grundsätzlichen zu bleiben: es war doch besser, als es in Berlin nur eine Sezession und nur eine Art von Sezessionsausstellungen gab. Alle Künstler standen sich künstlerisch besser dabei. Es ist jetzt so viel vom Frieden die Rede. Wäre nicht auch für die Überlegung jetzt die Zeit, ob es zwischen den beiden Sezessionen keine Verständigung geben kann? Wenn Künstler sich zusammenthun oder trennen, so sollte es nur aus Gründen der künstlerischen Überzeugung geschehen. Nur das ist fruchtbar. Alles andere zersplittert die Kraft.

Karl Scheffler

* * *

BERLIN

Anfang Juni werden in dem Antiquariat von *K. E. Henrici, Berlin,* Handzeichnungen alter Holländer aus dem Besitz des Berliner Sammlers mit dem Eulenstempel versteigert. Daneben werden Zeichnungen und Bilder des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, Kupferstiche und eine Ridingersammlung ausgeboten.

Paul Cassirer und *Hugo Helbing* versteigern am 5. Juni am Kurfürstendamm die Sammlung Flechtheim, Düsseldorf, die vor allem Düsseldorfer Maler sowie Bilder der Jüngsten enthält und internationalen Charakter hat.

Mitte Juni versteigern dieselben im Verein mit Jacques Rosenthal in der Viktoriastrasse die Graphiksammlung Eduard Aumüller, die bedeutende Blätter von Schongauer, Dürer, von den deutschen Kleinmeistern, von Italienern, Niederländern (Radierungen Rembrandts) und von Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts enthält.



UKTIONSNACHRICHTEN

MÜNCHEN

Versteigerung der graphischen Sammlung von Prof. Karl Voll, München, bei Emil Hirsch, 30. April und 1. Mai 1917.

Am Schlusse des Vorwortes, das Prof. Voll für den Katalog seiner Auktion geschrieben hat, sagt er an einer Stelle, für einen Sammler sei der wichtigste Gesichtspunkt: „Stosse unbarmherzig und ohne Kummer über verlorenes Geld alles ab, was du nicht in bester Qualität hast.“

Man weiss nicht recht, wie dieser Satz gemeint ist, ob er für die zur Versteigerung kommenden Blätter aus dem Besitz des Professors Voll Gültigkeit haben soll, oder im Gegenteil. Jedenfalls war die Sammlung, die hier unter den Hammer kam, sehr interessant und wies eine Menge hervorragender Drucke auf, die man unbedingt als beste Qualität bezeichnen kann.

Voll hat im wesentlichen illustrierte Bücher, deutsche und französische, des neunzehnten Jahrhunderts gekauft, sowie Graphikblätter in guten Drucken, besonders auch in Probedrucken.

Die Höhepunkte lagen bei den Namen Wilhelm Busch, Daumier, Doré, Garvani, Liebermann, Menzel, Pocci, Rethel, Richter, Schwind und Slevogt. Wir können natürlich hier nicht alle Preise vermerken, sondern begnügen uns mit den wichtigsten.

Wilhelm Busch: Die Erstausgaben der berühmten Bücher kosteten 50 Mk., gelegentlich auch mehr, Probedrucke zu Bilderpossen (Nr. 58) wurden von dem Münchener Kupferstichkabinett für 1700 Mk. erworben. — Cézanne: Lithographie der Badenden 190 Mk.; dasselbe, grösser, mit Landschaft 350 Mk. — Daubigny: Chants et chansons populaires de la France 335 Mk. — Daumier: Einzelne der berühmtesten Lithographien brachten an 1000 Mk.; Le ventre législatif 890 Mk.; Ne nous y frottez pas! 750 Mk.; Enfoncé Lafayette! 1450 Mk.; 5 Mappen „Caricature“ 1800 Mk.; einzelne „Charivari“ zwischen 100 und 400 Mk.; die Serie „Mœrs conjugales“ brachte 2100 Mk. Holzschnitte: Nr. 140. Amour de l'art et de la colette 150 Mk.; Nr. 141. Dans le salon carré 140 Mk.; Nr. 142. Omnibus 81 Mk.; Nr. 143. La Mi-Carême 60 Mk.; Nr. 144. Le dernier Coup de Pinceau 165 Mk.; Nr. 145. Nos peintres 78 Mk.; Nr. 146. Photographes et photographies 91 Mk.; Nr. 147. Quels sont les plus Chinois? 60 Mk.; Nr. 148. Un vrai Cicerone 60 Mk.; Nr. 149. Types d'advocaces 53 Mk.; Nr. 154. Némésis médicale illustrée 580 Mk.; die Probedrucke dazu 1550 Mk. — Delacroix: Lithographien zu „Faust“ 1700 Mk.; Lithographien zu „Hamlet“ 630 Mk. — Doré: Herkulesarbeiten 215 Mk.; Balzac, „Contes drolatiques“ 240 Mk. — Gavarni: Les Toquades 790 Mk.; Balzac, „La peau de chagrin“ 680 Mk. — Géricault: 37 Lithographien, meist Pferdedarstellungen 240 Mk. — Goya: „Los Caprichos“, 1. Ausgabe 6100 Mk. — Liebermann: Nr. 261. 6 Kaltnadel-Arbeiten 960 Mk.; Nr. 263. Dr. Burchard, Radierung 105 Mk.; Nr. 264. Polo, Radierung 120 Mk.; Nr. 265. Selbstporträt, Radierung, Sch. 60^{III} 215 Mk.; Nr. 266. Selbstporträt, Radierung, Sch. 119^{IV} 550 Mk. Die Holzschnitte von Liebermann, die für ein bisher noch nicht veröffentlichtes Werk bestimmt waren, wurden aus der Auktion zurückgezogen, da Zweifel über das Eigentum bestanden. — Menzel: Nr. 308. Christus als Knabe im Tempel, Lithographie 265 Mk.; Nr. 310. Kugler, Friedrich der Grosse, 1. Ausgabe 455 Mk.; die Probedrucke dazu kosteten zwischen 25 und 165 Mk., ein unbekannter, nicht verwendeter Druck 230 Mk.; Nr. 350. Bauernhäuser (Zeichnung) 1100 Mk.; Nr. 351. Waldhütte 1000 Mk. — Oberländer: Nr. 379. Zeichnung 315 Mk.; Nr. 380. 2 Zeichnungen 410 Mk. — Picasso: Die Radierungen kosteten durchschnittlich 100—150 Mk., teurer waren Nr. 392, Mädchenkopf, der 170 Mk. brachte, und Nr. 394, Mann und Frau am Tisch, wofür 425 Mk. bezahlt wurden. — Pocci: Im allgemeinen billig. Der schöne „Totentanz“ (Nr. 502) kostete 71 Mk. — Ludwig Richter: Die Preise waren im allgemeinen normal. Nr. 552, Bechsteins Märchen, stiegen auf 475 Mk. — Schwind: Nr. 598. 9 Probedrucke zu Bülaus Deutscher Geschichte 310 Mk.; Nr. 600. Federzeichnung zu den „Sieben Raben“ 1200 Mk. — Slevogt: Originalzeichnungen: die kleinen Federzeichnungen zu Schaffsteins grünen und blauen Bändchen kosteten zwischen 100 und 200 Mk., einzelne mehr. Nr. 635a. „Fischfang“ 280 Mk.; Nr. 635b. „Zaunkönig und Bär“ 270 Mk.; Nr. 657. „Römischer Krieger“ 310 Mk,; Nr. 665. „Christus am Kreuz“ 300 Mk.; Nr. 665a. „Fuchs und Rabe“ 335 Mk.; Nr. 667. Zeichnung zu „Corinna“ 410 Mk.; Nr. 668. „Schneider und Teufel“ 620 Mk.; Nr. 669, „Das Glück“, das mit 3000 Mk. ausgerufen wurde, fand keinen Käufer. Nr. 670. Aquarell von Winzern 750 Mk. Die Probedrucke zu den „Schwarzen Scenen“ wurden zusammen mit 3500 Mk. bezahlt. Probedrucke zum „Achill“ 300—500 Mk. das Stück. Probedrucke zum „Lederstrumpf“ 100—300 Mk., gelegentlich etwas mehr. Die Luxusausgabe des „Lederstrumpf“ brachte 1750 Mk.

E. W.

❀



NEUE BÜCHER

Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. Leipzig. Insel-Verlag 1915.

Bis zur Jahrhundertausstellung in Berlin war der Name Wasmann unbekannt. Der nordische Maler Grönvold hat das grosse Verdienst, diesen vergessenen deutschen Künstler wieder entdeckt und sein hinterlassenes Oeuvre mit geduldiger Begeisterung und in gründlicher Sammlerarbeit der Vergessenheit entrissen zu haben. Was die deutsche Kunst an Wasmann besitzt, zeigt die dauernde Leihausstellung seiner Werke aus Grönvolds Besitz, die in der Nationalgalerie vor aller Augen steht. Unter den Künstlern der Nazarenerzeit war der aus Hamburg gebürtige Wasmann unstreitig eine der feinsten und merkwürdigsten malerischen Begabungen. Es giebt Tiroler Landschaften von ihm von einer Feinheit und Wahrheit der malerischen Atmosphäre, die sich neben den Bildern von Caspar David Friedrich und Dahl behaupten und an Modernität, an Impressionismus noch ein Stück darüber hinausgehen. Es giebt ferner Halbfigurenbildnisse von ihm, von einer Strenge der Form und einer Beherrschung des Lichts, die Karl Scheffler, wohl etwas übertrieben, mit Ingres verglichen hat, zu Unrecht, wie mir scheint, denn neben Ingres wirken sie doch etwas eng und sind auch in der Form nie so energisch, so lebendig und so frei. Dann aber giebt es unter seinen Zeichnungen einzelne Blätter, die über alles hinausgehen, was damals in Deutschland gezeichnet wurde, vollendet im Plastischen, schwellend und dabei graziös in der Linie, von feinstem, tiefsten Gefühl und intimster Beseelung. Alles in allem war er einer von den Pionieren, auf deren Schultern die deutsche Kunst hätte stehen können, wenn die Entwicklung nicht gar zu unglücklich verlaufen wäre und wenn Wasmanns Talent ein tiefes Echo und eine breite Wirkung beschieden gewesen wäre. Wie die Dinge nun einmal lagen, blieb er so gut wie unbekannt, trotzdem er zeitweise mit dem grossen deutschen Kunstleben jener Zeit in Dresden und in München in Berührung gewesen war, damals, ehe er nach Südtirol und Italien ging.

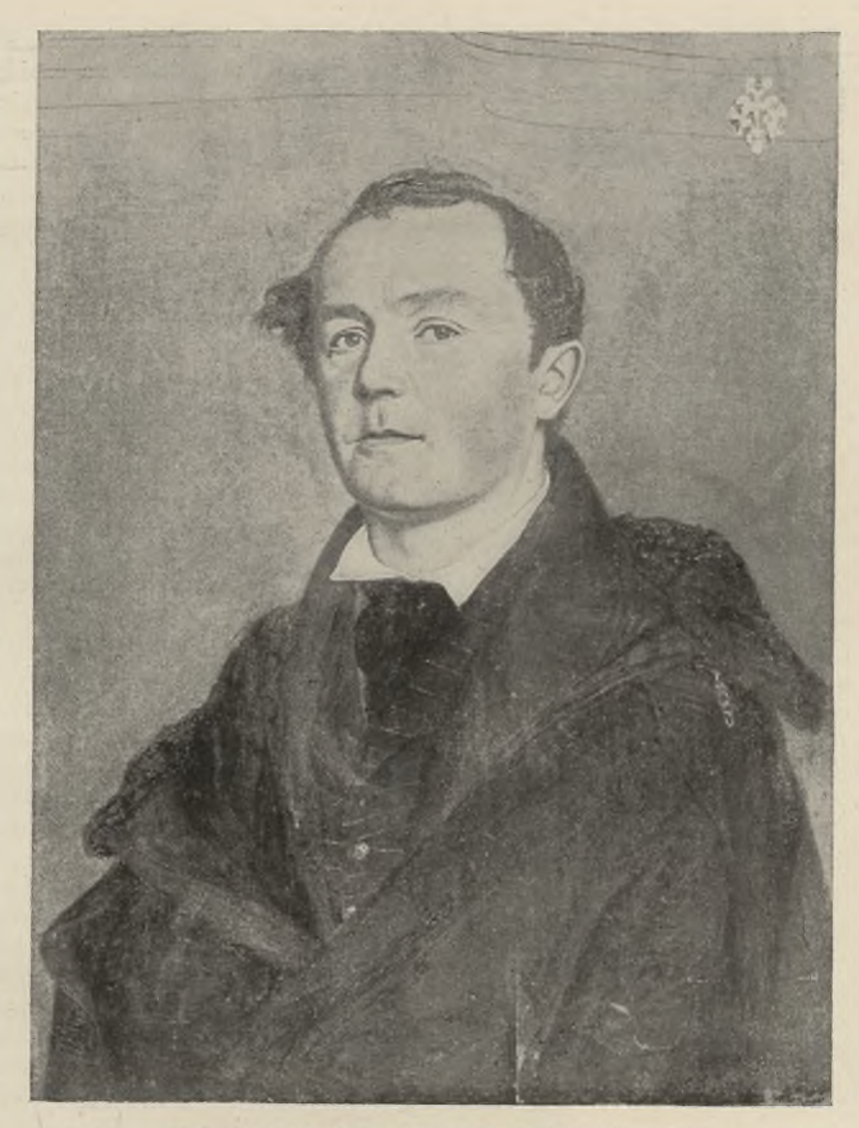
Wie schwer es auch vor zwanzig Jahren in Deutschland war, einen derart im Schatten Gebliebenen bekannt zu machen, beleuchtet am besten die Thatsache, dass Grönvold bei seinem Versuch, im Jahre 1896 Wasmanns Selbstbiographie herauszugeben, eine schwere Ent-



FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS DER FRAU PROFESSOR KRÄMER
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLD, NATIONALGALERIE

täuschung erlebte: von den fünfhundert Exemplaren, die damals von diesem mit vielen Illustrationen geschmückten Buche bei Bruckmann erschienen, waren nach neun Jahren genau siebzig Stück verkauft. Daraufhin wurden die übrigen aus dem Buchhandel zurückgezogen. Der jetzt vorliegenden neuen Ausgabe wird sicher ein grösserer Erfolg beschieden sein. Das Interesse für die deutsche Kunst aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist seit Jahren sehr lebhaft, und, man mag zu Wasmann stehen wie man will, man hat fortan mit ihm als mit einem der feinsten deutschen Maler aus jener Zeit zu rechnen. Auch seine Selbstbiographie, deren Manuskript aufzutreiben es Grönvolds unermüdlichem Eifer und begabtem Spürsinn gelungen ist, wird man als Quellenschrift zur deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts nicht übersehen dürfen, schon aus dem Grunde, weil wir nicht viel dergleichen haben. Grosse Überraschungen in künstlerischer Hinsicht darf man allerdings nicht erwarten, nur als Schilderungen von landschaftlich-malerischen Eindrücken verdienen manche Seiten eine wiederholte Lektüre. Auch kunsthistorisch fällt nicht allzu viel dabei ab. Was Wasmann über das Kunstleben Dresdens, wo er Schüler des Nazareners Näcke war, berichtet, ist leider bitter wenig — wir hätten so gerne bei der Gelegenheit Äusserungen über Caspar David Friedrich oder Dahl oder Kersting erfahren. Und was uns Wasmann über deutschrömisches Künstlerleben erzählt, ist aus Näcks Buch und der schönen Arbeit Dr. Hermann Smidts zur Genüge bekannt, von einer kurzen interessanten Notiz über Ingres abgesehen. Der eigentliche Wert der Lebensbeschreibung ist die Kenntnis des Menschen Wasmann, der, eine sinnlich begabte, aber schwächliche Natur, von früh an auf der Gegenseite der Aufklärung stand, der dann in Süddeutschland sich in das katholische Leben verliebte und dann in Rom aus innerster Überzeugung zum Katholizismus übertrat. Es ist doch eine merkwürdige Stelle, wenn man Wasmanns Gründe liest. Innerlich längst vom Protestantismus abgefallen, beschäftigt er sich in Rom mit Luther. Bei seinen Schriften kann er sich nicht zur Aufmerksamkeit zwingen, liest dann aber Luthers Einleitung zu Paulis Römerbriefen und ist empört, dass Luther so ohne den geringsten Beweis über Papsttum, Konzilien und Kirchenväter sich erhebt; und ein so aller Demut barer Mensch könne unmöglich Religionsstifter sein. „Mit Luther war ich also fertig." Man sieht, Wasmann gehörte längst zum Katholizismus, wenn er, ein ernsthafter und gewissenhafter Mensch, sich diese Frage schliesslich so leicht machte. Aber angesichts dieser Leichtigkeit an der Aufrichtigkeit seiner Überzeugung zu zweifeln, wäre doch Unrecht. Er meinte es bitter ernst und ist dann im Laufe der Jahre ein so frommer Katholik geworden, wie es nur Protestanten werden können. Das könnte uns hier, als eine rein persönliche Angelegenheit, gleichgültig werden, es hat aber leider auf seine Kunst und auf die sinnliche Frische seiner Anschauung einen schwächenden Einfluss ausgeübt, und Grönvold hat recht, dass er nur Werke aus den Jahren von 1830—1846 abgebildet und von den kirchlichen Gemälden, zu denen Wasmann sich bezeichnenderweise selbst nicht berufen glaubte und die er dennoch malte, nur ein Verzeichnis ohne Illustrationen beigegeben hat. Die Schilderung seines weiteren Lebenslaufes ist für Kirchenhistoriker rührend, für andre Menschen dagegen etwas peinlich zu lesen.

Das Buch ist vom Insel-Verlag sehr schön ausgestattet und mit einer grossen Zahl von Reproduktionen geschmückt worden. Die Abbildungen sind, soweit die Zeichnungen in Frage kommen, recht gut, bei den Wieder-



FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS DES BARONS GORANELLI
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLD, NATIONALGALERIE

gaben von den Gemälden, besonders den Landschaften, ist leider manches schwer missraten, da ein ungeeignetes Mattpapier dafür gewählt wurde. Wir müssen uns wirklich einmal klar machen, dass Mattpapiere, wenn sie nicht von allerteuerster Qualität sind, sich zur Wiedergabe von Gemälden nun einmal nicht eignen, weil sie in den Schatten immer tintig werden. Wir haben doch Glanzpapiere ohne den störenden Hochglanz, die genau so gut in einem Buch aussehen, und selbst wenn sie das Auge des Bibliophilen verletzen, verdienen sie immer noch den Vorzug. Denn die Hauptsache bei Reproduktionen ist und bleibt doch nun einmal: Klarheit. Leider fehlt dem Buche ein Verzeichnis der vielen Abbildungen. Keine Unterschriften, keine Notizen über Grösse, Gegenstand, Jahreszahl u. s. w. – nichts, als die nackte Abbildung, man erfährt nichts von dem, was man kunsthistorisch wissen möchte. Hoffentlich wird dieser Fehler in der nächsten Ausgabe gutgemacht, damit wir dann dem verdienstvollen Herausgeber noch lebhafter danken können.

Emil Waldmann.

Philipp Otto Runges Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg. Mit einer Einleitung von Gustav Pauli. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Berlin, Bruno Cassirer 1916. 46 Seiten, 35 Tafeln.

In den hundertundsechs Jahren seit Runges Tode hat seine Geltung mannigfache Wandlungen durchgemacht. Die Romantiker betrachteten den Lebenden als ihre „exekutive Gewalt". Die Verse, die Clemens Brentano, in Kleists „Berliner Abendblättern" dem „treff-

eine niederdeutsche künstlerische Kultur wieder zu entdecken, hatten ihn 1893 auf Runge geführt. Er wie Muther glaubten in Runge einen Vorläufer moderner Freilichtmalerei gefunden zu haben, ein Urteil, das auf der deutschen Jahrhundertausstellung 1906 (nicht 1904, wie irrtümlich bei Pauli steht) doch wesentlich revidiert werden musste. Auf den Kern der Persönlichkeit Runges wiesen aber nicht die kunsthistorischen Fachmänner zuerst hin, sondern, wie Pauli mit Recht hervorhebt, die Dichterin Ricarda Huch und die Literarhistoriker. Sie sahen Runge im grossen Zusammenhange der romantischen Bewegung und erkannten in ihm den vorzugsweise romantischen Maler, dessen Kunst romantischer Philosophie und Dichtung eng verschwistert ist. Runges Verhältnis zu Tieck, zu Schlegel, zu Jakob Böhme, zu Klopstock, Brentano und Goethe wurde erforscht. Auberts europäische Bildung und sein aller Romantik wesensverwandtes Kunstempfinden schenkte uns dann schliesslich 1909 die erste kunstgeschichtliche Monographie über Runge.

Wenn nun Pauli in seiner Einleitung zu Runges von allen Kunstfreunden lang ersehnten Zeichnungen uns den Künstler „im Spiegel unserer Zeit“ zeigt, so heisst das: im Spiegel der nachimpressionistischen Zeit, die sich Runge im anderen und im tieferen Sinne geistesnah fühlt, als das Geschlecht, das in ihm nur einen Ahnen des Pleinairismus erblickte. Pauli deckt die Analogien zwischen der Zeit Runges und der künstlerischen Lage in unseren Tagen auf: er weist hin auf das Zurücktreten einer naturalistischen Bewegung damals wie heut, auf das Streben nach Monumentalität, das Runge wie die lebenden Maler charakterisiert und vertrauensvoll gesteht er zu: „ein neuer Stil germanischen Geistes lockt uns in die Zukunft“. —



FRIEDRICH WASMANN, BILDNISZEICHNUNG EINER UNBEKANNTEN
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLD, NATIONALGALERIE

lichen deutschen Manne und tiefsinnigen Künstler“ übers Grab nachrief, sie drückten die Meinung der Tieck, Steffens, Fr. Schlegel und Arnim aus:

Du Herrlicher! den kaum die Zeit erkannt,
Der wie ein schuldlos Kind
Begeistert fromm die treue keusche Hand
Nach Gottes Flamme streckte ...

Auch Goethe hatte die Stiche nach den „Zeiten“ des Hamburger Künstlers, der einst in einer Propyläen-Konkurrenz unterlegen war, in seinem Arbeitszimmer aufgestellt und das „Geschlecht der Arabesken“ freundlich anerkennend als ein „würdiges Denkmal unseres deutschen Zeitgeistes“ besprochen.

Dann war Runge langsam in Vergessenheit geraten, ohne dass die Veröffentlichung seiner „Hinterlassenen Schriften“ durch den Bruder es hatte hindern können. Alfred Lichtwarks Instinkt für Grösse und sein Streben,

Das ist der geistesgeschichtliche Rahmen, innerhalb dessen Pauli mit der Sicherheit und Reife des Urteils, die wir an ihm kennen, ein Bild des künstlerischen Charakters Runges entwirft. Er betrachtet Runges Verhältnis zur Natur, zu den Aufgaben seiner Kunst und zur Religion. Bilder und Studien beweisen, dass Runge die Fähigkeit besessen hat, sich in der malerischen Sprache des Impressionismus auszudrücken, wenn er gewollt hätte. Er wollte es aber nicht, weil sein Ziel höher gesteckt war, weil er über seine staunenswert naturnahen Studien hinweg dem Ausdruck der bleiben-



FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS EINER UNBEKANNTEN. ZEICHNUNG
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLD, NATIONALGALERIE

zu neuer Einheit zusammenzwingen wollte, erträumte sich die Universalität seiner Kunstanschauung eine dekorative Verbindung seiner grossen Bilder mit einer phantastischen Architektur.

Diese synästhetische echt romantische Sehnsucht machte ihn empfänglich für die Äusserungen und Absichten der gotischen Kunst, wie ihm sein Pantheismus Jakob Böhme nahe gebracht hatte. Aber auch hier zeigt sich der Übergangscharakter der Kunst Runges: „Die Umrahmungen der Tageszeiten stehen mitten inne zwischen italienischer Groteske und spätgotisch-dürerischer Ranke.“ Die Erbteile historischer Formen vermochte Runge sich nicht einheitlich zu assimilieren.

Die dritte Macht, die Runges Formengebung bestimmte, ist die Religion. Die Richtung auf das Übersinnliche führte ihn nicht nur zu symbolischen Bildstoffen, sondern, was viel wichtiger ist, zur Typisierung. Indem Runge in aller Kreatur die Ewigkeitszüge erkennen wollte, „und indem ein Abglanz solchen Bestrebens auch auf seine Darstellung bestimmter Individuen, in seinen Bildnissen, fällt, gewinnen sie den Charakter des Monumentalen“. Auf Runges Religiosität als auf einen formbestimmenden Komponenten seiner Kunst macht Pauli, soweit ich sehe, als erster aufmerksam. Diese Bildnisse in ihrer Steigerung bürgerlichen Menschentums zu heroischer Würde, in ihrer sittlichen und künstlerischen Monumentalität sind für unsere nach der Bindung eines neuen Stiles verlangende Zeit das Bleibende und das Vorbildliche in der Kunst Runges. –

An Runges Zeichnungen, von denen die Hamburger Kunsthalle hundertundfünfzig besitzt, darf man nicht herantreten mit den Sehgewöhnungen der Impressionisten. Sie sind nicht Stenogramme, nicht rasch hingeworfene Aphorismen der Form, sondern „Werkzeichnungen eines Monumentalkünstlers.“

den, ewig wiederkehrenden Züge zustrebte, weil ihm eine symbolische Kunst vorschwebte, für die alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist. Mit der seiner Zeit weit voraus eilenden Theorie einer neuen hieroglyphisch sich ausdrückenden Landschaftskunst hielt freilich seine künstlerische Praxis nicht gleichen Schritt. Runge abstrahierte nicht wie die Expressionisten unserer Tage von den gesehenen Naturformen. Er verwendete sie dekorativ durch Einfügung in sein Arabeskenwerk und expressiv dadurch, dass sie ihm zu Trägern tiefsinniger Vorstellungen wurden. Wie ihm im Thema der „Zeiten“ poetische und musikalische Vorstellungen verschmolzen, wie er in ihrer Form Naturalismus und Symbolismus

Mannigfache Anklänge an ältere Kunst finden sich in diesen Blättern: Elemente des absterbenden Rokoko, Züge eines dem Carstens verwandten Klassizismus, der Geist der Randzeichnungen Dürers, Erinnerungen an spätgotische dekorative Kunst, niederländisch intime Landschaftsbeobachtung und nazarenisch frommer Gefühlsausdruck. Und doch streben alle diese Elemente nicht auseinander, sie sind zusammengehalten durch den leidenschaftlichen Ernst der Gesinnung und durch den überall auf das „Grossdekorative,“ wie Böcklin des Monumentale nannte, hinarbeitenden Formenwillen des Künstlers.

Dem überaus sorgsam redigierten Verzeichnis der



AUGUST RODIN, ZEICHNUNG

richte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. 7. Juni 1916). —

Pauli fasst das Ergebnis seiner Betrachtungen über Runge in den Sätzen zusammen: „Es war ihm nicht vergönnt, an jenen Stätten dauernd zu wirken, wo über das Schicksal der deutschen Kunst durch die Tat entschieden ward. Er stand abseits, erkrankte und starb früh. Und wäre es ihm besser beschieden gewesen, so hätte er sich doch seinem Ziele nur nähern können, ohne es zu erreichen. Denn er hatte es zu hoch gesteckt und sich das Übermenschliche zugetraut, als er überall von vorn beginnen und zugleich Theorie und Praxis einer neuen nationalen Kunst aufstellen wollte." Solches Wagnis nennt Pauli echt deutsch. In der romantischen Dichtung nimmt Kleist den gleichen Platz ein, wie Runge in der romantischen Malerei. Mit Kleist lässt Runge sich viel eher vergleichen als mit Marées. Wie Runge von einer neuen deutschen Kunst träumte, in der Renaissance und Gotik, Landschaft und Religion, Musik und Dichtung zu höherer Einheit zusammenfliessen, wie er sich mühte, eine malerische Ausdruckskunst und eine plastisch klare Formkunst durch den Willen zur Monumentalität zu versöhnen,

Zeichnungen Runges, das bei jedem Blatt die Maasse, die Technik und die Literatur angiebt, fügt Pauli eine willkommene Bibliographie an. Für den Fall einer zweiten Auflage erlaube ich mir folgende Ergänzungsvorschläge: 1910 Hermann Cornils, Philipp Otto Runges Kunst und die künstlerische Jugendbildung. (Zeitung für Literatur, Kunst und Wissenschaft. Beilage des Hamburgischen Korrespondenten Nr. 12), 1913 des Referenten im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. erschienener Beitrag: „Wechselwirkungen zwischer deutscher Malerei und Dichtung im neunzehnten Jahrhundert", 1914 R. Haman, Die deutsche Malerei im neunzehnten Jahrhundert. S. 45 ff., 1916 C. Neumann, Drei merkwürdige künstlerische Anregungen bei Runge, Manet, Goya (Sitzungsbe-

rang Kleist mit dem Ideal einer dichterischen Verbindung der Antike mit Shakespeare, des klassischen mit dem romantischen Geiste. Er wollte den Ossa der dramatischen Poesie auf den Pelion türmen. Dieses formale Problem, dessen Lösung er sich im „Robert Guiskard" nahegefühlt hatte, war die „gewisse Entdeckung" im Gebiete der Kunst, von der Kleist so oft geheimnisvoll andeutend sprach. Die Sehnsucht nach dem Ausserordentlichen, das Begehren des Unmöglichen waren dem Dichter wie dem Maler der Romantik gemeinsam. Mit dem Enthusiasmus der Jugend, mit der Frühreife und dem Lebenstempo der Jungverstorbenen, mit der Ahnung im Morgendämmern eines neuen Tages der deutschen Nation zu leben, zerrieben Runge und Kleist sich darin, übergross Gedachtes übergross zu verwirk-



AUGUST RODIN, ZEICHNUNG



AUGUST RODIN, ZEICHNUNG

lichen. Die Erfahrung sollte durch das Wollen, das Handwerk durch den Glauben ersetzt werden, die Extensität des Schaffens durch die Intensität. So gewannen sie schliesslich an ihren Absichten gemessen nur Fragmente, aber freilich Bruchstücke von einem Innerlichkeitspräge und einer in die Zukunft vorausdeutenden Kraft. Was der ein Jahr nach Runges Tode freiwillig das Werkzeug aus der Hand legende Kleist an seine Schwester schrieb, Runge hätte es mitgefühlt: „Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist und beuge mich ein Jahrtausend im Voraus vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Empfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo der Stein schon für den, der sie ausspricht.“ Wilhelm Waetzoldt.

❀

Das literarische Testament Rodins.

Es ist nach langjährigem Ermessen und Erwägen das Werk Auguste Rodins erschienen, in dem er am Abend seines Lebens sein künstlerisches Glaubensbekenntnis vorträgt. Wenn er auch einmal in besonders hervorgehobenem Druck sagt; „Un art qui a la vie ne restaure pas les oeuvres du passé, il les continue,“ so spricht Rodin in seinen Aufzeichnungen doch nicht von der Kunst, die heute sich müht, im Geiste der Alten weiter zu streben, setzt er kein Vertrauen in das ernsthafte Ringen unserer Zeit, missachtet er die Hoffnungen, die wir in den Formwillen der Gegenwart setzen. Stumm bleibt er unseren Versuchen in Architektur, Malerei und Plastik. Einer Ablehnung unserer kulturellen Bestrebungen entnahmen wir Worte wie: „Ne changeons donc rien à l'éducation de nos femmes, elles sont bien ainsi ... Ne déplaçons rien ... Mais hélas le changement s'accomplira malgré nous, et il est déjà commencé.“ Der Meister entzieht sich dem heute und sucht die Vereinigung mehr mit denen, die waren, als mit denen, die sind. Er spricht zu uns, als wäre er schon in weiter Ferne, wo Zeiten und Orte nicht mehr bestehen, als hätten Michelangelo, Dante und die Mystiker des Mittelalters ihn schon in ihren Kreis gerufen. So entschwindet er unseren Blicken und erscheint uns mehr und mehr als eine historische Persönlichkeit, eins im Geiste mit Michelangelo, erhoben über das Widerspruchsvolle dieser Welt, als einer, der aus der Ferne nur das Grosse und Wesentliche sieht und den einheitlichen Ursprung erkennt, aus dem die antiken, gotischen und indischen Meister entsprossen. Die romanischen Kathedralen vergleicht er mit antiken Tempeln, Skulpturen an gotischen Kirchen erinnern ihn an kambodschanische Tänzerinnen und er erkennt in den stillen, frommen Bewohnern kleiner französischer Dörfer die Nachfahren der gotischen Baumeister, die in transzendentaler Erhebung ihre höchste religiöse und künstlerische Beglückung sahen. Rodins Lobgesänge der französischen Kathedralen sind lyrisch-impressionistisch. Er hat Raumerlebnisse, Stimmungen

aufgezeichnet, Eindrücke von einzelnen Verhältnissen zwischen Last und Stütze, von Kirchgängern, die in scheuer Andacht in den Architekturwäldern niederknien und ihre Gebete verrichten. In einer sensiblen, schön rhythmisierten Sprache, die an Gides und Philippes Stil erinnert, hat er seinen Enthusiasmus über die Kathedralen seines Landes vorgetragen. Aus jeder Seite, jeder Zeile klingt es uns entgegen: „Liebt eure alten Dome. Sie sind der herrlichste und gewaltigste Ausdruck eurer Seele." Dass diese Hymmen auf die französische Gotik mit zwingender Notwendigkeit sich aus dem inneren Wesen Rodins herausentwickelt haben, lehrt sein Schaffen. Seine Frühwerke standen unter dem Einfluss des klassischen Kunstideals; von den „Bürgern von Calais" und von „Balzac" an näherte er sich mehr und mehr dem transzendentalen Pathos des gotischen Formenwillens. Für die Frühwerke liefern Judith Cladels Gespräche mit Rodin das Material für seine Kunstanschauungen: für die Spätzeit vermag nunmehr die schöne Publikation: „Les Cathédrales" als Quelle dienen. Hundert Tafeln mit Faksimilereproduktionen nach Handzeichnungen und Aquarellen von Rodin begleiten den Text. Es sind Impressionen, die die Licht- und Schattenwirkungen in den Kathedralen wiedergeben, Notizen, die Verhältnisse von Last und Stütze andeuten und die Einteilung der Portale festhalten. Der rühmlichst bekannte Lithograph Clos, der auch Renoirs und Cézannes Werke vervielfältigte, hat die Blätter mit mustergültiger Sorgfalt faksimiliert. Der Verleger Armand Colin hat dem Druck dieses bedeutenden Werkes die grösste Umsicht gewidmet. Es wurde für die Puklikation ein besonderes Papier mit dem Titel als Wasserzeichen hergestellt.

Otto Grautoff.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Der Sandmann von E. A. T. Hoffmann. 6. Dreiangeldruck. Mit Steinzeichnungen von G. Königer.

Georg Büchner, Dantons Tod. Mit Steindrucken von Walo von May. 3. Dreiangeldruck.

Heinrich von Kleist, Michael Kohlhaas. 4. Dreiangeldruck. Mit Steinzeichnungen von Bruno Goldschmitt.

Alle drei bei Hans von Weber, München 1916.

Die Baukunst am Niederrhein. I. Band. Von der Baukunst des Mittelalters bis zum Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts von Richard Klapheck. Herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1915–1916.

Kriegsgefangene. 100 Steinzeichnungen von Hermann Struck. Begleitworte von F. von Suschan. Berlin 1917. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen).

Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte von Ernst Heidrich. Benno Schwabe & Co., Basel 1917.

Erinnerungen an Paul Cézanne von Emile Bernard. Benno Schwabe & Co., Basel 1917.

Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. F. Bruckmann, A.-G., München 1916.

Karl Schwarz, Das graphische Werk von Lovis Corinth. Verlag von Fritz Gurlitt, Berlin 1917.

Ostpreussische Wanderungen. Von Paul Landau. 2. Aufl. Berlin 1917, Reichsverlag Hermann Kalkoff.

Rembrandts sämmtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen, mit einer Einleitung von Jaro Springer. II. Band. München, Holbein-Verlag.

Hermann Muthesius, Wie baue ich mein Haus. Verlag von F. Bruckmann, A.-G., München 1917.

Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze von Richard Hamann. Marburg 1917, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung.

Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit von Ernst Berger. München 1917, Verlag Georg D. W. Callwey.

Duvals Grundriss der Anatomie für Künstler. Deutsche Bearbeitung von Ernst Gaupp. Verlag Ferd. Enke, Stuttgart 1917.



IM URTEIL DER KOLLEGEN

Bei einem offiziellen Fest im Palais Royal standen einige der berühmtesten Pariser Künstler im Gespräch beieinander. Sie redeten von Ingres. Delacroix fragte Vernet: „Was finden Sie eigentlich so bewundernswert an Ingres? Seine Zeichnung?“ „Nein,“ antwortete Vernet, „er zeichnet wie ein Kaminkehrer.“ „Seine Farbe?“ fragte Delacroix. „Unsinn, er malt ja Stroh.“ „Komposition?“ „Lächerlich, keinen lebendigen Menschen bringt er zusammen, sehen Sie doch die Symposion, ein Durcheinander wie ein Möbelwagen.“ „Was also? seine Formen, seine Auffassung?“ „Formen, Auffassung! Sie sind toll. Er malt doch nur Gliederpuppen.“ „Dennoch,“ sagte Delacroix nachdenklich, „trotz seiner Fehler ist Ingres ein tüchtiger Maler.“ Da machte Vernet einen Satz und schrie: „Ingres, tüchtiger Maler! Er ist der grösste Künstler der Gegenwart.“

DER WERT DER KRITIK

Decamps wurde einmal gefragt, was er von dem Wert und der Bedeutung der Kunstkritik halte. Er wusste nicht recht etwas Allgemeines zu sagen. Der Frager wollte es ihm erleichtern und sagte, es brauche nichts Allgemeines zu sein, etwas Persönliches thue es auch. Da ging es besser, und Decamps sagte:

„Die Wahrheit zu sagen, ist mir jede Kritik vollkommen gleichgültig. Ausgenommen natürlich die lobende. Die lese ich genau so gern, wie alle meine Kollegen.“

WILHEM v. KAULBACH UND KÖNIG LUDWIG I.

Als Wilhelm v. Kaulbach an seinem Karton „Peter Arbues“ arbeitete, besuchte ihn König Ludwig I. von Bayern und sagte, auf die Zeichnung blickend: „Erst bringen Sie uns den Nero und jetzt kommen Sie mit Peter Arbues.“ Kaulbach erwiderte: „Ja, Majestät, ein Schurke nach dem andern.“

DER VEREHRUNGSHUND

Böcklin und Gottfried Keller sassen in einer italienischen Weinkneipe und tranken. Da gesellte sich vom Nebentisch ein Fremder, ein Schweizer, hinzu, der erfahren hatte, wer die Beiden seien. Er wandte sich mit einem Redeschwall an Keller, lobte dessen Schriften, dankte für den Genuss und sprach von seiner tiefen Verehrung. Keller sagte kein Wort und drehte dem Lobredner immer mehr den Rücken zu, so dass dieser die Zurückweisung schliesslich merkte und verlegen davonging. Böcklin wandte sich vorwurfsvoll an Keller und machte ihn auf die Grobheit seines Betragens aufmerksam. Worauf Keller kurz erwiderte: „Ach was, soll ich mich von jedem Verehrungshund anpissen lassen.“

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 19. MAI. AUSGABE AM I. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG


Königl. Baugewerkschule
Bücherei
der
GÖRLITZ

MAX LIEBERMANN, SELBSTBILDNIS



Bassompierre

von

Goethe

Mit drei Originallithographien

von

Max Liebermann

Seit fünf oder sechs Monaten hatte ich bemerkt, so oft ich über die kleine Brücke ging — denn zu der Zeit war der Pont neuf noch nicht erbaut — daß eine schöne Krämerin, deren Laden an einem Schilde mit zwei Engeln kenntlich war, sich tief und wiederholt vor mir neigte und mir soweit nachsah, als sie nur konnte. Ihr Betragen fiel mir auf, ich sah sie gleichfalls

an und dankte ihr sorfältig. Einst ritt ich von Fontainebleau nach Paris, und als ich wieder die kleine Brücke heraufkam, trat sie an ihre Ladentüre und sagte zu mir, indem ich vorbeiritt: Mein Herr, Ihre Dienerin! Ich erwiderte ihren Gruß, und indem ich mich von Zeit zu Zeit umsah, hatte sie sich weiter vorgelehnt, um mir so weit als möglich nachzusehen.

Ein Bedienter nebst einem Postillon folgten mir, die ich noch diesen Abend mit Briefen an einige Damen nach Fontainebleau zurückschicken wollte. Auf meinen Befehl stieg der Bediente ab und ging zu der jungen Frau, ihr in meinem Namen zu sagen, daß ich ihre Neigung, mich zu sehen und zu grüßen, bemerkt hätte; ich wollte, wenn sie wünschte, mich näher kennen zu lernen, sie aufsuchen, wo sie verlangte.

Sie antwortete dem Bedienten, er hätte ihr keine bessere Neuigkeit bringen können; sie wollte kommen, wohin ich sie bestellte, nur mit der Bedingung, daß sie eine Nacht mit mir unter einer Decke zubringen dürfte.

Ich nahm den Vorschlag an und fragte den Bedienten, ob er nicht etwa einen Ort kenne, wo wir zusammenkommen könnten. Er antwortete, daß er sie zu einer gewissen Kupplerin führen wollte, rate mir aber, weil die Pest sich hier und da zeige, Matratzen, Decken und Leintücher aus meinem Hause hinbringen zu lassen. Ich nahm den Vorschlag an, und er versprach, mir ein gutes Bett zu bereiten.

Des Abends ging ich hin und fand eine sehr schöne Frau von ungefähr zwanzig Jahren, mit einer zierlichen Nachtmütze, einem sehr feinen Hemde, einem kurzen Unterrocke von grünwollenem Zeuge. Sie hatte Pantoffeln an den Füßen und eine Art von Pudermantel übergeworfen. Sie gefiel mir außerordentlich, und da ich mir einige Freiheiten herausnehmen wollte, lehnte sie meine Liebkosungen mit sehr guter Art ab und verlangte, mit mir zwischen zwei Leintüchern zu sein. Ich erfüllte ihr Begehren und kann sagen, daß ich niemals ein zierlicheres Weib gekannt habe, noch von irgend einer mehr Vergnügen genossen hätte. Den andern Morgen fragte ich sie, ob ich sie nicht noch einmal sehen könnte, ich verreise erst Sonntag; und wir hatten die Nacht vom Donnerstag auf den Freitag miteinander zugebracht.

Sie antwortete mir, daß sie es gewiß lebhafter wünsche als ich; wenn ich aber nicht den ganzen Sonntag bliebe, sei es ihr unmöglich; denn nur in der Nacht vom Sonntag zum Montag könne sie mich wiedersehen. Als ich einige Schwierigkeiten machte, sagte sie: Ihr seid wohl meiner in diesem Augenblicke schon überdrüssig und wollt nun Sonntags verreisen; aber Ihr werdet bald wieder an mich denken und gewiß noch einen Tag zugeben, um eine Nacht mit mir zuzubringen.

Ich war leicht zu überreden, versprach ihr, den Sonntag zu bleiben und die Nacht auf den Montag mich wieder an dem nämlichen Orte einzufinden. Darauf antwortete sie mir: Ich weiß recht gut, mein Herr, daß ich in ein schändliches Haus um Ihretwillen gekommen bin; aber ich habe es freiwillig getan, und ich habe ein so unüberwindliches Verlangen, mit Ihnen zu sein, daß ich jede Bedingung eingegangen wäre. Aus Leidenschaft bin ich an diesen abscheulichen Ort gekommen, aber ich würde mich für eine feile Dirne halten, wenn ich zum zweitenmal dahin zurückkehren könnte. Möge ich eines elenden Todes sterben, wenn ich außer meinem Mann und Euch irgend jemand zu Willen gewesen bin und nach irgendeinem andern verlange! Aber was täte man nicht für eine Person, die man liebt, und für einen Bassompierre?

Um seinetwillen bin ich in das Haus gekommen, um eines Mannes willen, der durch seine Gegenwart diesen Ort ehrbar gemacht hat. Wollt Ihr mich noch einmal sehen, so will ich Euch bei meiner Tante einlassen.

Sie beschrieb mir das Haus aufs genaueste und fuhr fort: Ich will Euch von zehn Uhr bis Mitternacht erwarten, ja noch später, die Tür soll offen sein. Erst findet Ihr einen kleinen Gang, in dem haltet Euch nicht auf, denn die Tür meiner Tante geht da heraus. Dann stößt Euch eine Treppe sogleich entgegen, die Euch ins erste Geschoß führt, wo ich Euch mit offenen Armen empfangen werde.



Ich machte meine Einrichtung, ließ meine Leute und meine Sachen vorausgehen und erwartete mit Ungeduld die Sonntagsnacht, in der ich das schöne Weibchen wieder sehen sollte. Um zehn Uhr war ich schon am bestimmten Orte. Ich fand die Türe, die sie mir bezeichnet hatte, sogleich, aber verschlossen und im ganzen Hause Licht, das sogar von Zeit zu Zeit wie eine Flamme aufzulodern schien. Ungeduldig fing ich an zu klopfen, um meine Ankunft zu melden; aber ich hörte eine Mannesstimme, die mich fragte, wer draußen sei.

Ich ging zurück und einige Straßen auf und ab. Endlich zog mich das Verlangen wieder nach der Türe. Ich fand sie offen und eilte durch den Gang die Treppe hinauf.

Aber wie erstaunt war ich, als ich in dem Zimmer ein paar Leute fand, welche Bettstroh verbrannten, und bei der Flamme, die das ganze Zimmer erleuchtete, zwei nackte Körper auf dem Tische ausgestreckt sahe. Ich zog mich eilig zurück und stieß im Hinausgehen auf ein paar Totengräber, die mich fragten, was ich suchte. Ich zog den Degen, um sie mir vom Leibe zu halten, und kam, nicht unbewegt von diesem seltsamen Anblick, nach Hause. Ich trank sogleich drei bis vier Gläser Wein, ein Mittel gegen die pestilenzialischen Einflüsse, das man in Deutschland sehr bewährt hält, und trat, nachdem ich ausgeruhet, den andern Tag meine Reise nach Lothringen an.

Alle Mühe, die ich mir nach meiner Rückkunft gegeben, irgend etwas von dieser Frau zu erfahren, war vergeblich. Ich ging sogar nach dem Laden der zwei Engel; allein die Mietleute wußten nicht, wer vor ihnen darin gesessen hatte.

Dieses Abenteuer begegnete mir mit einer Person vom geringen Stande, aber ich versichere, daß ohne den unangenehmen Ausgang es eins der reizendsten gewesen wäre, deren ich mich erinnere, und daß ich niemals ohne Sehnsucht an das schöne Weibchen habe denken können.





POLOSPIELER. KREIDEZEICHNUNG

MAX LIEBERMANN

IM URTEIL SEINER ZEITGENOSSEN

ZUM SIEBENZIGSTEN GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

EINFÜHRUNG



Auf den Seiten von „Kunst und Künstler" ist von der Kunst und Persönlichkeit Max Liebermanns oft die Rede gewesen. Zu häufig, wie gewisse Stimmen nicht müde werden zu versichern. Es hat sich aber, wie alles im Leben, ganz von selbst gegeben. Eine Zeitschrift, die wirklich das Lebendige wirken will, darf sich nicht im Allgemeinen bewegen, darf sich nicht beim Wollen der Künstler beruhigen und nicht zuviel vom „Stil" sprechen; sie muss vielmehr so konkret wie möglich sein, muss vor allem der That, dem Können dienen und immer bestimmte Künstler und bestimmte Kunstwerke meinen. Bei solcher Arbeitsweise aber wird sich jede gute Zeitschrift — auch die literarische, sogar die politische — wie von selbst mit einer bedeutenden Persönlichkeit im Geistigen besonders nahe berühren. Mit jener Persönlichkeit nämlich, in der die Zeitgesinnung sich am meisten programmatisch verdichtet, die zumeist als Vertreter der Entwicklung und des Vorbildlichen erscheint, in deren Thaten und Worten das dunkle Wollen eines ganzen Geschlechts Gestalt gewinnt. Wenn unsere Zeitschrift sich oft mit der Kunst Liebermanns beschäftigt hat, so ist es geschehen, weil seiner Kunst viele Kräfteströme entsprungen sind, oder auch darin endigen. Und wenn dem nun Siebenzigjährigen



GARTENWIRTSCHAFT, 1878

dieses Heft gewidmet wird, so ist es zugleich ein Bekenntnis zu dem Arbeitsprogramm, dem wir seit fünfzehn Jahren folgen.

Dieses Programm hat kaum mit Impressionismus und Expressionismus zu thun, es berührt nicht eigentlich die Stilfrage. Es umschreibt vielmehr die Aufgabe: die deutsche Malerei aus ihrer nationalistischen Abgeschlossenheit und provinziellen Enge, aus Bildungssucht, Ideologie und Unsicherheit endlich hinauszuführen in die Freiheit einer modernen Weltkunst. Liebermanns Ruhm ist und bleibt es, dass er den entscheidenden Schritt gethan hat, diese Aufgabe der Lösung näher zu bringen, als sie es seit hundert Jahren gewesen ist. Sein ganzes Leben wirkt, als stände es im Dienste der Mission: dem grossen demokratischen Gedanken, der durch die Welt geht, auch in der deutschen Kunst den Weg zu bereiten und das deutsche Talent wieder zu einer Angelegenheit der Menschheit zu machen.

Es ist nicht Zufall, dass ein Ausländer, dass der Däne Emil Hannover in diesem Heft seine Ausführungen über Liebermann damit schliesst, ihn als den Wegebahner der deutschen Kunst zu neuer Weltbedeutung zu bezeichnen. Emil Hannover erkennt von draussen, aus der Entfernung und vom neutralen Standpunkt aus die deutsche Kunst mit der anderer Völker vergleichend, besonders gut die Mission Liebermanns. Mit dieser Feststellung, dass Liebermann berufen gewesen ist, der deutschen Kunst europäischen Charakter zu geben, ist keineswegs gesagt, dass seine einzelnen Leistungen unbedingt über alles zu stellen sind, was die deutschen Zeitgenossen hervorgebracht haben. Neben ihm haben Maler gelebt, die ihm gleich zu schätzen sind, die ihn mit gewissen Fähigkeiten sogar übertroffen haben. Aber der eine blieb, als eine der grössten Handwerksbegabungen des ganzen Jahrhunderts, in der süddeutschen Atelierkultur stecken, der andere kann als Genie nur gelten in den Grenzen eines starren Preussentums, einer rang um den grossen Stil in der italienischen Fremde, und ein anderer glaubt das Höchste in den stillen Heimatstälern der Volkskunst zu finden. Ihre Kunst ist deutsch, aber sie kann nicht zugleich auch europäisch werden. Liebermanns Malerei erst weist wieder über die Grenzen Deutschlands hinaus. Ohne dabei aber — wie auch Wilhelm von Bode es in einem zum Teil heute wieder abgedruckten Aufsatz über Liebermann an dieser Stelle ausgesprochen hat — dabei dem deutschen Charakter seiner Kunst irgendwie zu schaden. Im Gegenteil, je mehr die Wirkung ins Weite sichtbar wird, um so deutlicher wird auch erkannt, mit wie festen Wurzeln die Kunst Liebermanns in Boden Deutschlands, Norddeutschlands, ja im besonderen Berlins haftet. Es ist die



STUDIE ZU DEN FLACHSSCHEUERN, 1886



HOLLÄNDISCHES DORF, UM 1895

Zeit gewesen, die von dem geistigen Schüler Menzels die Befreiung vom künstlerischen Partikularismus forderte, die den Preussen aufrief, sein Talent in den Dienst einer das ganze Reich beherrschenden Malerei zu stellen. Weil Liebermann den Ruf der Zeit als Trieb und Drang früh schon empfand, ging er als junger Künstler nach Paris in die Lehre Munkacsys und Courbets, Millets, Manets und Degas', entdeckte er sich Holland, kopierte er Franz Hals und studierte er Rembrandt in einer neuen Weise. Er brachte sein von Menzel befruchtetes Deutschtum in Berührung mit dem Europäischen, er machte es weltläufig und kehrte dann in sein Elternhaus, das, so will es einem scheinen, nirgends anderswo als neben dem Brandenburger Tor liegen könnte — als ein besserer Berliner noch zurück. Seine Lehr- und Wanderjahre sind gewissermassen Lehr- und Wanderjahre der deutschen Malerei überhaupt gewesen. Wie von selbst ist der anfänglich Gemiedene und dann Angefeindete zum Führer geworden. Was er malte, und auch mit glücklicher Gabe des Wortes aussprach und schrieb, war in einem edlen Sinn aktuell. Es war ein Programm. Und so wurde die Kunst Liebermanns zur „Flagge für Freund und Feind."

Der Schritt, den der Künstler für sich that und den mitzuthun er die deutsche Kunst gezwungen hat, ist so folgenreich, dass diese That allein den Dank rechtfertigen würde, der Liebermann nun, beim Anlass seines siebenzigsten Geburtstags, zugerufen wird. Dieser Dank ist um so mehr am Platz, als eine ungeduldige Jugend, die in die vor allem durch Liebermann geschaffenene Lage natürlich hinausgewachsen ist und sie für selbstverständlich hält, nicht übel Lust zeigt, die Bedeutung des Künstlers zu verkleinern. Die Bedeutung Liebermanns — wohlgemerkt, nicht der einzelnen Werke — verkleinern aber würde bedeuten: die noch längst nicht gelöste Aufgabe der künstlerischen Selbstbefreiung schon wieder vernachlässigen. Und vor einer solchen Reaktion bewahre uns der Himmel! Wir dürfen nicht zurück in die Enge der Begriffe und Sondergefühle; auch künstlerisch müssen wir im Rate der grossen Völker den Platz einnehmen, der uns, dem Range unserer Talente nach, gebührt. Liebermann feiern heisst



STUDIE ZU DEN FLACHSSCHEUERN, 1885



PFERDE AM STRANDE, KREIDEZEICHNUNG

die Eigenschaften preisen, die ihn befähigt haben, der deutschen Malerei weitere Horizonte zu schaffen.

Unter diesen Eigenschaften ist eine, auf die gar nicht genug hingewiesen werden kann, weil sie die wichtigste ist und doch dem deutschen Talent am meisten abgeht: die künstlerische Naivität. Wer Liebermann in erster Linie als eine scharfe Intelligenz versteht, wer vor seinen Bildern von kritischem Naturalismus und Verstandesarbeit spricht, kennt seine Kunst schlecht. Es ist nützlich einmal zurückzudenken, wie es denn war, als vor drei Jahrzehnten die Bilder Liebermanns in den Ausstellungen häufiger auftauchten. Man stand ratlos davor. Nicht um das Naturalismus der Stoffe willen, sondern weil man in die Form keinen Sinn bringen konnte, weil diese künstlerische Umdeutung der Natur, diese Hieroglyphenschrift des Pinsels unerhört waren. Heute hat sich jedermann in die Formen Liebermanns hineingesehen, seine Anschauung der Natur ist nahezu Gemeingut geworden und man sagt vor denselben Bildern, die zuerst unverständlich schienen: so ist die Natur. Ich erinnere mich deutlich, wie fassungslos ich mit zweiundzwanzig Jahren noch vor Liebermanns Werken gestanden habe, bis ein einziger Augenblick mir dann den Schlüssel in die Hand gab. Es wird vergessen, wie sehr die Natur in der Kunst Liebermanns transponiert ist, wie sehr seine Form ein Produkt der künstlerischen Phantasie ist. Dieses aber war es eben, was unsere Malerei damals brauchte: künstlerische Phantasie. Liebermann hat die deutsche Malerei von der Tyrannei des Stoffes, des Gegenstandes befreit, er hat sie von Imitativen ebenso erlöst wie vom Zwang literarisch-kultureller Ideen, vom Einfluss der Poesie und der Philosophie, er hat die malerische Phantasie erneuert und damit einem neuen Stil der Malerei bei uns Grundlagen geschaffen, auf dem viele Geschlechter nun fortbauen können. Kraft dieser Phantasie hat er einer neuen Sehform den Weg bereitet, die sich in der Folge als die Sehform eines ganzen Geschlechtes erwiesen hat. Diese entscheidende That aber konnte nur gelingen, weil Liebermann eine naive Natur ist, weil er als Künstler aufs höchste unbefangen ist. Er ist und war unvoreingenommen, er fühlt und denkt unkonventionell und hat mit siebenzig Jahren noch nicht verlernt als Künstler ein Kind zu sein. Ein Kind dem Gefühl nach, wenn auch überreif an Erkenntnis und Erfahrung. Er kann als Künstler hinter sich selber zurückbleiben und er thut es nicht selten, aber er kann nicht paktieren, kann mit dem Pinsel in der Hand nicht sich selbst belügen — was nicht zu thun ungeheuer schwer ist. Er ist naiv sogar im Denken und Theoretisieren. Seine Schriften sind durchaus Zeugnisse einer hohen geistigen Unbefangenheit. Darum enthalten sie so selbstverständlich erscheinende Wahrheiten, worauf doch keiner schon gekommen war. Indem Liebermann sich Rechen-



DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS. KREIDEZEICHNUNG. UM 1900

schaft gab, hat sich die deutsche Malerei selbst mit dem Kunstproblem auseinandergesetzt.

Diese künstlerische Naivität war in Teilen freilich immer da; aber sie hat nie recht die Führung gehabt. Liebermann gab sich restlos dieser Naivität hin — und er veränderte damit die ganze deutsche Kunst. Dieser sehr kluge Mann ist stets so klug gewesen, im entscheidenden Augenblick nicht klug sein zu wollen. Die folgenschwersten Irrtümer gehen daraus hervor, dass wir stolzen Menschenkinder meinen, der Verstand sei der oberste Richter, er habe zu entscheiden über Wert und Unwert der Empfindungen. Was der Verstand aber will und wünscht, das ist nicht eigentlich das tiefste Leben. Etwas Namenloses schafft die entscheidenden Werte, „es" lebt in uns, Gottnatur wirkt in uns Wahrheit und Schönheit, Kraft und Wert. Wohl dem, der diesem Genius des Lebens vertraut und sich in den Dienst jener überpersönlichen Lebenskraft stellt, die das Individuum nur als Werkzeug benutzt. Liebermann hat es gethan. Wie Tobias vom Engel, so ist er vom Instinkt durch die Irrtümer unversehrt dahin geführt worden, bis ins Patriarchenalter stets wachsend, weil er sich selbst nicht hemmte, weil er dem naiv gestaltenden Gefühl nicht vorwitzig in den Weg trat. Und wie von selbst ist er den Weggenossen zum Führer geworden. Mag die Nachwelt das Lebenswerk Liebermanns noch so streng sichten, in einem Punkt steht das Urteil schon jetzt fest: das Werk dieses Künstlers bezeichnet in der deutschen Malerei eine Zeitwende und seine Gestalt wirkt gleichnishaft wie keine andere.

Dieses Heft mag Zeugnis ablegen, dass an diese Bedeutung Liebermanns nicht nur von einer Gruppe geglaubt wird, sondern dass viele Berufene sich darüber einig sind. Und es mag darüber hinaus, mitten im Kriege, ein Zeichen dafür sein, dass die deutsche Kunst willens ist, wieder zu einer Angegelegenheit der Menschheit zu werden.

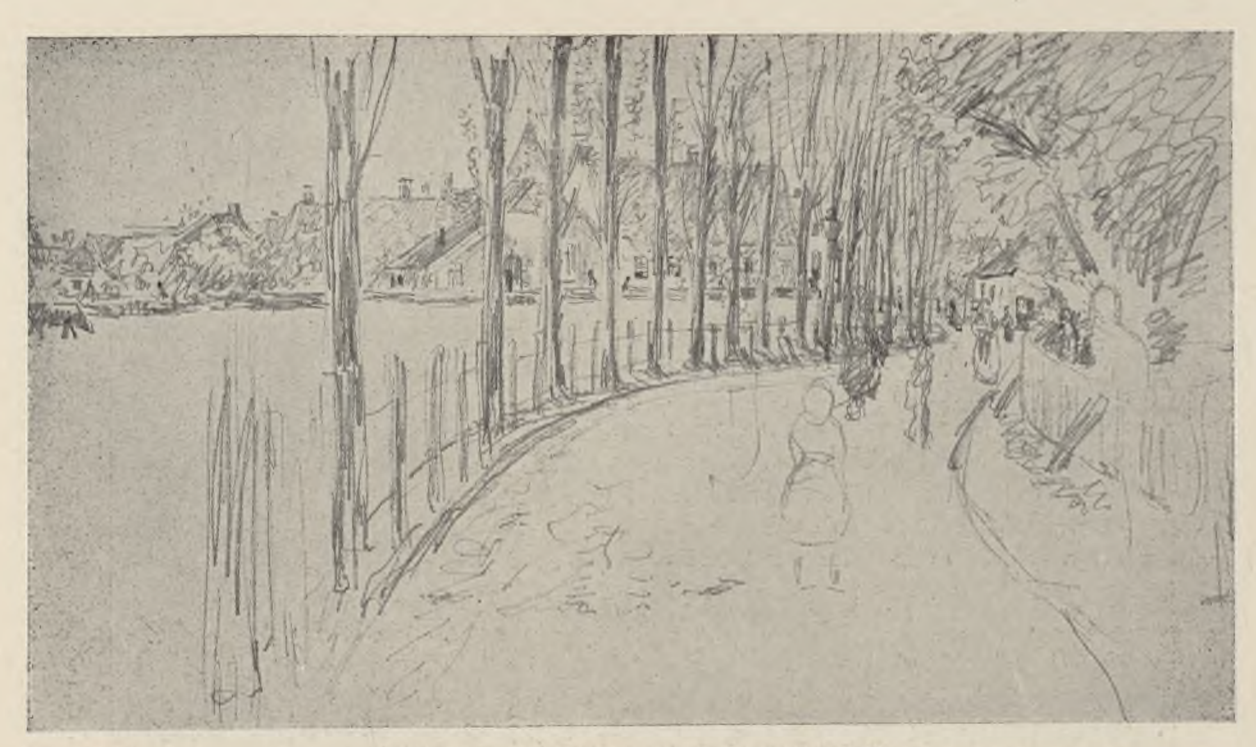
Karl Scheffler



STUDIE ZU DEN NETZFLICKERINNEN, 1887



LESENDE FRAU, KREIDEZEICHNUNG, 1882



HOLLÄNDISCHE LANDSTRASSE, BLEISTIFTZEICHNUNG, 1884



ls vor wenigen Monaten der neue Palast der Akademie der Künste mit einer Ausstellung von Elitebildern der Mitglieder der Berliner Akademie eröffnet wurde, ragte unter diesen selbstgewählten Werken der Meister eines um Haupteslänge über die andern hinaus: Liebermanns „Netzflickerinnen", dasselbe Bild, das achtzehn Jahre früher den Clou der deutschen Abteilung in der pariser Weltausstellung 1889 bildete. Die Stellung, die der Künstler damals in der Achtung des Auslandes errang, hat ihm langsam und zum Teil widerstrebend schliesslich auch sein Heimatsland eingeräumt: was Leibl für Süddeutschland war, wurde Liebermann gleichzeitig für Norddeutschland, und seit Jener dahingegangen ist, kann Liebermann der Ruhm als Deutschlands erster Maler füglich nicht mehr streitig gemacht werden. Wir dürfen auch sagen: als einer der deutschesten Maler unter den lebenden Künstlern, mehr als er selbst weiss und zugeben will. Sehr mit Unrecht hat man ihn als fremden, als internationalen Künstler ablehnen wollen. Es ist richtig, dass Liebermann von fremder Kunst viel gelernt hat, dass er die künstlerische Form, das Ausdrucksmittel seiner Kunst in Frankreich gefunden hat; das haben aber fast alle tüchtigen Maler Deutschlands seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gethan. Als Fremder konnte Liebermann nur so lange erscheinen, als der Impressionismus bei uns unbekannt war; seitdem er die herrschende Kunstform auch in Deutschland geworden ist, nicht am wenigsten gerade durch den Einfluss Liebermanns, kann kein Einsichtiger diesen mehr einen Internationalen, einen Fremdling unter den deutschen Künstlern, nennen.

Eine nationale Kunst in dem Sinne wie in alter Zeit giebt es freilich heute nicht mehr; der leichte und enge Verkehr der Nationen unter einander nähert sie auch in geistiger Beziehung, in ihrer künstlerischen Bethätigung, und so ist die moderne

Anm. der Red.: Dieses ist ein Teil des Aufsatzes, den Wilhelm von Bode vor zehn Jahren gelegentlich des sechzigsten Geburtstages Liebermanns, in „Kunst und Künstler" veröffentlicht hat.



KINDERBILDNIS, 1888

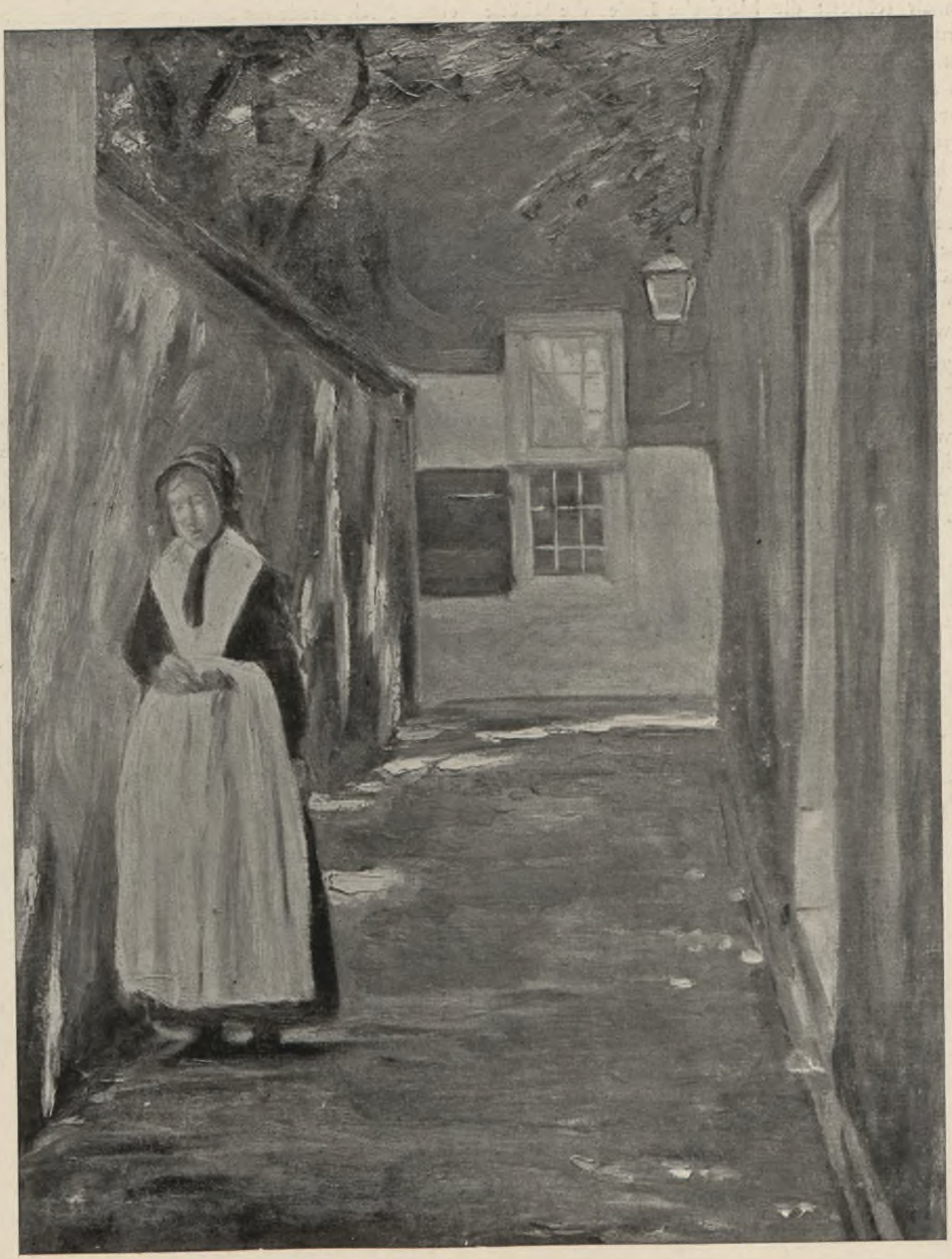


VENEZIANISCHE GASSE, 1878, AQUARELL

französische Kunstform, der Impressionismus, heute die herrschende über die ganze Kunstwelt. Die Anschauung jedes Objekts, auch des Menschen, durch das Medium von Licht und Luft, die Einordnung und Unterordnung unter die Landschaft, unter die Atmosphäre und die landschaftliche Stimmung ist heute der französischen Malerei nicht mehr eigen wie der englischen, amerikanischen oder deutschen. Und wie die Auffassung im Wesentlichen gemeinsam ist, so sind auch die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Technik, im Grunde gemeinsame oder wenigstens sehr verwandte. An Stelle der Schönheit von Form und Farbe, die bis dahin die Herrschaft hatte und in deren Dienst und Verehrung wir Älteren noch gross geworden sind, ist die Schönheit des Lichts und des Tons getreten, die jene nur zum Teil zur Geltung kommen lässt, ja geradezu verneint. In dem Luftton, der alles umgiebt und durchdringt, in dem Spiel des Lichts erscheint die Linie unbestimmt und aufgelöst, die plastische Wirkung wird aufgehoben, die Farben werden vielfach gebrochen und negiert, ganze Gebiete der Kunst, namentlich der grossen Kunst, kommen nicht zu ihrem Rechte. Die Frage, ob diese Entwicklung für unsere deutsche Kunst ein Segen gewesen ist, was bei der Ausartung des Impressionismus in Flüchtigkeit und Roheit der Empfindung wie der Ausführung zwar bei uns in Deutschland bezweifelt werden kann, haben wir hier nicht zu erörtern. Zweifellos ist, dass dadurch neue Reize der Natur entdeckt oder wiederentdeckt (denn Velazquez hat sie besser gekannt und ausgedrückt als irgend ein Moderner!) worden sind, die den Vorzügen der alten Kunst vielleicht nicht gleichwertig sind, aber doch ihre Berechtigung haben und voll zum Ausdruck kommen müssen. Die malerische Schönheit, das Verständnis für die Lichtwerte, für hell und dunkel, für die Valeurs, für die Einheit in der Farbenwirkung und für die Stimmung, die dadurch hervorgerufen wird, haben ältere Künstler wohl zum Teil gekannt und gelegentlich und in ihrer Art in grossartigster Weise zur Geltung gebracht, aber zum Prinzip, zur herrschenden Kunstform hat sie erst der moderne Impressionismus erhoben.

Insofern, in seinen Kunstformen, in seinen Ausdrucksmitteln mag man also Liebermann international oder selbst französisch nennen, mit demselben Recht und Unrecht wie jeden modernen Maler, aber sein Deutschtum, seine deutsche Empfindung, seinen deutschen Formen- und Farbensinn kann man dem Künstler deshalb so wenig absprechen als irgend einem der deutschen Maler der älteren Schule, einem Menzel oder Knaus, einem Böcklin oder Feuerbach. . . . .

Man hat Liebermann, seit seine Bilder in unseren Ausstellungen bemerkt wurden, wegen seines derben Realismus, wegen seiner hässlichen Gestalten verschrien. Nun, seither ist die junge Mannschaft der Sezession darin soweit über Liebermann hinausgegangen, dass seine Gestalten daneben fast Schönheiten genannt werden dürfen. Der Künstler schildert echte Volkstypen, einfache Alltagsmenschen; diese pflegen nicht schön von Form zu sein, sie



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE GASSE, 1900

sind aber schön im höheren Sinne. Das moderne Pleinair schliesst die klassische Linie, die schöne Form ebenso aus wie das Helldunkel eines Rembrandt. Wie Rembrandts Gestalten, so verraten uns auch die Figuren in Liebermanns Bildern ihr Inneres, sie sprechen zum Herzen; keine so tiefe, ergreifende Sprache, wie bei dem grossen Meister der holländischen Schule, aber sie überraschen durch die Wahrheit ihrer Bewegung, ihr Aufgehen in die Arbeit oder die Ruhe, durch die Abwesenheit jeder Pose, jeder Modellstellung. Der Künstler ist kein Schönfärber, weder in der Form noch in der Färbung; ja wie seine Gestalten an der Scholle kleben, so wohnt seiner Farbe leicht ein etwas schwerer, erdiger Ton inne. Nicht durch die Schönheit der Farbe, sondern durch die Wahrheit und Feinheit der Atmosphäre, der Valeurs wirken seine Bilder so wahr und eindringlich. Nicht zum wenigsten auch durch die Feinheit der Zeichnung; denn Liebermann ist ein echt deutscher Künstler auch darin, dass er in erster Linie Zeichner, Schwarzweisskünstler ist. Das scheint paradox, da uns auf den ersten Blick gerade die Zeichnung in seinen Bildern und Radierungen unruhig und fast formlos vorkommt; die Schönheit seiner Zeichnung liegt aber in der Sicherheit, womit er die Farbe in Tonwerte umsetzt, wie er darin die Farbe durchfühlen lässt und dadurch in gewissem Sinne gelegentlich sogar koloristisch wirkt, wie er das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidet, mit Wenigem das Charakteristische zu geben weiss und das Motiv einheitlich gestalten. Seine Art zu zeichnen ist wie seine Malweise eckig, hastig und nervös — echt berlinerisch. Sie erscheint willkürlich und flüchtig, und doch ist sie das Resultat langen und ehrlichen Suchens und gerade dadurch so sicher und bewusst, ist der treue, ganz persönliche Ausdruck seines malerischen Empfindens. In dieser Harmonie von Wollen und Können, von Suchen und Finden, von Gefühl und Ausdruck hat Liebermann einen so echten Stil, dass er auch dadurch heute unter den deutschen Künstlern obenan steht.

Wilhelm von Bode



DIE MUTTER DES KÜNSTLERS, BLEISTIFTZEICHNUNG, UM 1864



MUTTER UND KIND. KREIDEZEICHNUNG



KINDERSTUDIEN. BLEISTIFTZEICHNUNG, UM 1883

Ich bewundere und liebe in Liebermanns Werken die immer wache, niemals verträumte, reine Andacht vor der Natur. Mehr als all sein beweglicher Scharfsinn giebt diese ruhevolle Gefühlskraft seinen Bildern den grossen Zug: diese Beschaulichkeit, die völlig frei ist von der geistigen Vermessenheit, hinter dem lichten Spiel des Daseins noch irgend ein sogenanntes Wesen aus dem Dunkel hervorzuholen. Solche Vermessenheit kann erhaben sein, kann scheinbar, den Urgrund der Welt ermessen, uns ins Unsichtbare versenken, ins Unabsehbare erheben: Rembrandt. Nie aber wird sie uns das verschaffen, wovon Rembrandt zudem noch beflügelt war, und was herrschend auf jeder Bildfläche Liebermanns schwebt: die reine Freude am sichtbaren Leben.

Richard Dehmel



FLEISCHERBANK, 1877



est steht eins: es macht Max Liebermann nicht den geringsten Spass, schon siebzig Jahr alt zu sein. Wir, die das Vergnügen haben, mit ihm zu leben, wissen das, fühlen das, und — was die Hauptsache ist — sehen es. Verehrung, Verherrlichung — das schon; aber das Alter des Psalmisten — nein. So weit geht Liebermanns Ehrgeiz nicht, den Jubelgreis im Silberhaar zu spielen. Nichts Überlebtes ist an ihm. Man darf also des trockenen Tones satt sein und wird sich hüten, an dieser Stelle ihm das zu erweisen, was Freund Paul Lindau beim Kaiserhoffeste seines siebzigsten Geburtstages mit reizender Gebärde die „vorletzte Ehre“ nannte. Unser Zeitgenosse — ernst in der Kunst und heiter im Leben — steht mit Urvater Kronos, Sohn des Himmels und der Erden, auf allerbestem Fusse.

Gestern nachmittag sah ich vom Fenster aus Max Liebermann über meinen Matthäikirchplatz, um die berühmte Polkakirche, herumwandeln. Dies ist der alte Menzelweg, auf dem man unseren dämonischen kleinen Nachbar ehedem täglich mindestens zweimal fand, und zweimal in der Nacht, wenn man Glück hatte. Aber Menzel schlich dahin; man merkte, dass er auch beim Promenieren von der Arbeit besessen war. Er zeichnete, zeichnete im Geiste oder in der Wahrheit: einen Brodkarren mit dem klapperigen Gaul davor, das Seidenkleid einer vorüberhuschenden Dame, oder die glühende Walze eines Asphaltarbeiters, oder einen verbummelten Nachtvogel. Menzel war der Meister des „morceau“; auch bei seinen Spaziergängen erschien er wie abgeschnitten vom Naturganzen, meidend die warme Nähe der Menschen und Dinge, zwar „amoureux de la foule“, aber auch „de l'incognito.“ Anders schritt mein Liebermann gestern dahin, durch Sonne und Welt; er schritt nicht, er hüpfte, schnellte, tänzelte um Michel, den Hund, herum; er war voll Maienfreude, war glücklich in der glücklichen

Natur, hatte sein Metier offenbar ganz vergessen, dieses Metier, das ihm immer Sorge und viel Arbeit gewesen ist. Nun aber, in der Entspannung, hing ihm der Himmel voller Geigen.

Eine Verve, die gewiss auch vom grossen Auktionsereignis des Tages ein wenig befeuert war. Liebermann ist in diesem Punkt nicht so heikel wie Degas, von dem mir der alte Durand-Ruel einmal eine bittere Anekdote erzählt hat. Ein junger Geck gratulierte dem Meister zu dem Riesenerfolg der Versteigerung, auf der Miss Haveman einen Degas für 250000 Franken erobert hatte. Degas liess den Burschen abziehen und sagte dann zu Durand-Ruel: „Was denkt sich der Kerl eigentlich. Ich soll mich freuen, wieso? Ich komme mir ganz einfach wie ein Renngaul vor, der seinem Besitzer auf dem Grandprix 250000 Franken eingetragen hat.“ So raisoniert Liebermann nicht. Je höher die Auktionspreise seiner Bilder steigen, desto fröhlicher wird er. Nicht von Eitelkeit wegen, — auch nicht, weil sich der Marktwert seiner Werke zu seinen eigenen Gunsten erhöhen könnte: Thesaurierung liegt ihm gar nicht; in seinen Forderungen ist er eigentlich nach wie vor weitherzig (nach unten), wenn er Verständnis sieht. Er ist fröhlich, weil er jeden Tag aufs neue die naive Entdeckung macht, dass er wirklich arriviert ist. Er war wie Manet, Claude Monet, Cézanne einer der Insultiertesten. Es ist das Kind in ihm, das sich freut.



DAME AM MEER, UM 1910

Und dann sah ich in diesen Tagen, da der Lenz heraufkam, Liebermann in seinem Atelier, wie er, nervös und doch gefasst, malend den frischen Reizen der menschlichen Erscheinung nachspürte. Auf Frauenbildnissen nachspürte. Frauenbildnisse zu malen, ist das Höchste, sagte er. Immer hat er danach und damit gerungen: jetzt aber, in späten Jahren, hat er die Form gefunden, die so lebendig den Inhalt umgiebt, dass sie ihn vernichtet. Aus intensivster Arbeit, Arbeit der Phantasie, „Zeugungsarbeit“ erstand ihm die blühende, klare Qualität der Malerei. Diese blühende Qualität der Malerei war nur bei wenigen altgewordenen Künstlerherrschaften: sie war bei père Corot, als er den „Pont de Mantes“ malte, bei Renoir, als er, die Erkrankung der Hand durch die glühenden Instinkte des Schaffensglückes überwindend, das geniale Bildnis der Mme. de Galéa fand („le printemps sur la joue et le ciel dans le coeur“); sie war bei Liebermann, als er mit Kraft und Rasse auf dem Porträt der liebenswürdigen Frau P. die realistische Wahrheit von Einzelheiten zu einem überlegenen, leuchtenden Repräsentationsbilde kondensierte. Sie war bei ihm, als er mit der farbigen Empfindlichkeit und der naiven Poesie eines Renoir die warmen kleinen Wunder aus der maienhaften Tiergartenherrlichkeit schuf, die die magische Leuchtkraft von Kleinodien und ein erhöhtes, verdichtetes Dasein haben. Überall Steigerung und Sublimierung des farbigen Abglanzes, der das Leben ist. Es sind jetzt genau drei Jahre her, da stand ich im Atelier zu Giverny hinter dem siebzigjährigen Monet und sah lange zu, wie er seine letzte Serie von Venedig

abrundend überging. Es war dieselbe Maienlust an der Schöpferarbeit, dieselbe impulsive Konzentriertheit des inneren Sehens; jede Farbenpointe sass und hatte ihre einfache Wahrheit. Die Dinge waren ganz von dieser Welt und hatten doch ihr stilles au-delà. Die Erinnerung wird mir bleiben an die Kraft und Schnelle des alten Peleus in zwei genialen Malernaturen, an eine klassische Vollendung, die dem Rang und der Würde der alten Meister zustrebt.



BIERGARTEN AN DER ELBE

Liebermann ist der Begründer des deutschen Naturalismus und hat zugleich den französischen Impressionismus deutsch gemacht. Er ging einst von Millet, Bastien-Lepage, Israels aus: von ihnen lernte er nur „le style naturel“ und die grosse unmittelbare Naturanschauung. Er malte unscheinbarer, ehrlicher, wärmer als Leibl und Menzel, ohne so gut zu malen wie sie; in der Tiefe des Naturempfindens, in jener unbestimmbaren Mischung von Sachlichkeit und Subjektivität kam er über Leibl und Menzel hinaus. Er konnte malerisch weiter wachsen und bis in die hohen Jahre sich erneuen, weil seine Wirksamkeit nie in Schule und Schablone erstarrte, weil er durchhielt, weil er den grossen Atem hatte durchzuhalten, weil er ganz unsensationell malte, weil jede neue Arbeit ihm ein neues Problem wurde, dessen Erfüllung in schwerem Werdeprozess sich aus seinen Eingeweiden emporrang: weil er vor jeder neuen Arbeit das lockende Grauen, die schöne Angst des Lampenfiebers empfand. Um den anderen eine Kunst zu geben, die der Anschauung und der Seele der Individuen behaglich einging, musste er immer erst das eigene Individuum „unbehaglich machen“.

Um 1898 war etwas wie eine kritische Zeit. Damals, unter dem Eindruck seines Lebenswerkes, das im Moabiter Glaspalast ausgestellt war, schrieben

etliche Leute gewissermassen Liebermanns Nekrolog: der Kreis des Schaffens habe sich vollendet bei einem Künstler, der im Drang nach Wahrheit und im Hass des Trugs, einer unserer bedeutendsten Charakteristiker gewesen sei; der Inhalt seiner Werke sei gross und stark und lebendig, die farbige Form aber sei zäh und schwer flüssig; dem staunenswerten Wirklichkeitsgefühl hielten nicht malerische Reize von gleicher Kraft die Wage. Zu jenen Zeiten war die Sezession auf dem Wege, glücklicherweise. Liebermann, der Führer, auf den viele sahen, ging nur sehr zögernd ins Abenteuer hinein. Aber zugleich erlebte er seinen Auferstehungstag. Sein Werk war noch nicht vollendet: der Expansionstrieb seiner ersten Epoche war nur an seinen natürlichen Grenzen angelangt, und nun setzte ein neues Triebleben künstlerischer Ausbreitung ein: Liebermann nahm, erfrischt von der Jugend, die ihn umgab, sozusagen den Impressionismus in die Hand, und er realisierte, ein deutscher Meister, nicht die „Richtung", wohl aber die „Weltanschauung" des Impressionismus, die Gesinnung eines impressionistischen Malers. Er fand sich und den Seinen den „Marsch zur Sonne". Und weil er Vollblutkünstler ist, weil er sich mit derselben Leidenschaft in die neue Sendung stürzte, wie einst in die Heilsbotschaft Millets, so wurde ihm zu allem anderen das Höchste gegeben: eine wahrhaft schöne Malerei. Sinnliches, dem der Charakter, Charakteristisches, dem die Sinnlichkeit nicht fehlt — das wurde die Prägung dieser einzigen ganz in sich abgeschlossenen, nach wie vor fruchtbaren Malernatur, die Berlin hervorgebracht hat...

Wir grüssen Ihren Frühling im Winter, Max Liebermann!

Julius Elias



KÖNIGGRÄTZERSTRASSE, 1916



Nicht nur mit Thaten, sondern auch mit Worten hat Liebermann sich geäussert. Also giebt es zwei Zugänge zu seiner Kunst. Mögen die Ansichten eines Malers, die programmatisch oder aus den Urteilen über andere Künstler laut werden, als allgemein gültige Ästhetik kein Vertrauen verdienen, zum Verständnis seiner Kunst sind sie bei einigermassen verständiger Interpretation von grundlegendem Werte. Bekenntnisse, die in das geheimnisvolle Gebiet der Kunstproduktion hineinleuchten, namentlich so scharf geschliffene Sentenzen aus der Erfahrung gedeihlicher Arbeit, sind unschätzbar.

Ehe Liebermann das Wort ergriff, hatte er viel Kunstschreiberei, die sich auf seine Leistung bezog, blöden Tadel und plattes Lob, herunterschlucken müssen; in seinen Äusserungen entladet sich aufgespeicherter Widerspruch. Mit einer Neigung zu Paradoxen und die übliche Terminologie vergewaltigend, aber nicht bloss witzig, sondern aus ernster Überzeugung ruft er aus: gerade das Gegenteil von dem, was ihr über mich gesagt habt, ist richtig. Das Grundsätzliche steht in einer Schrift mit dem Titel: Die Phantasie in der Malerei.

Man sah in Liebermann den typischen Naturalisten, also einen Maler, der auf den Eindruck angewiesen wäre. Den Titel Naturalist weist er nicht von sich und bestreitet nicht sein Verhältnis zur Natur als das eines Beobachters, der aus keiner anderen Quelle als aus der sichtbaren schöpfe. Aber man hat dem Naturalisten einen phantasievoll erfindenden Künstler gegenübergestellt. Hier setzt Liebermann mit seiner Polemik ein und geht soweit, den Begriff der Phantasie gerade für seine Schaffensart in Anspruch zu nehmen. Eine andere Weise bildgestaltender Produktion, eine andere Phantasie als die des Naturalisten gäbe es nicht, da schliesslich jeder Maler an das Gesehene gebunden bleibe.

Nun ist rein schöpferische Malerei wirklich nur im Ornamentalen denkbar, aber eine Kunstlehre, die historisch stuft, wird immerhin Grade anerkennen zwischen den unmöglichen Endpunkten einer absolut schöpferischen und einer absolut aufnehmenden Kunst. Und gewiss steht Liebermann auf einer anderen Stufe als etwa Boecklin (womit kein Werturteil über den einen und den anderen Meister abgegeben sein soll).

Mit gerechtem Zorn wendet sich Liebermann gegen eine Rangordnung der Maler je nach dem Masse der geistigen und persönlichen Zuthat zum Natureindruck. Und nützlich zumal ist sein Kampf gegen die plumpe Vorstellung von dem Naturalisten als einem Abschreiber der Natur, der ausser „technischem Können“ nichts aus Eigenen einsetze.

Aus dem Erlebnis seiner erregten, alle Kräfte seiner reichen Begabung aufs äusserste anspannenden Aktion weist er die Anschauung weit von sich, als gliche seine Bemühung irgendwie der passiven und mechanischen photographischen Aufnahme.

Nun, da wir Liebermanns Werk in weiter Ausdehnung überblicken, offenbart sich schon in der Einheitlichkeit aller Hervorbringungen die prägende Kraft seiner Individualität. Trotz der Hingabe an die Natur, reicht die formende und wählende Subjektivität weit und jedenfalls weiter, als die Kritiker ahnten, die den „konsequenten“ Naturalismus feierten und bekämpften, abgesehen davon, dass schon die Hingabe an die Natur keine Marotte und kein Kalkül, sondern eine aus der Gesinnung der Zeit und aus der Anlage des Künstlers stammende Leidenschaft ist. Somit bleibt von dem alten Vorurteil nur dies übrig: der Naturalist scheut aus Ehrfurcht jeden Eingriff und erwartet nichts „Schönes“ ausserhalb desa seinen Augen Gegebenen, er verstummt, ergriffen von dem drängenden Reichtum, der ihm entgegenflutet, und ganz in Anspruch genommen von der Bewältigung dieses Stromes, überzeugt, dass jedes menschliche Dreinreden den organischen Zusammenhang und die Harmonie stören müsse. Wer mit diesem Grundgefühl an die Arbeit geht, wird schwerlich an Stilisieren denken. Dennoch wird Stil entstehen, zwar nicht als eine von vornherein geschaute und angestrebte Form, wohl aber als Ergebnis, als Kampfresultat, als Diagonale der Kräfte, namentlich wenn, wie im Falle Liebermanns, nicht vorsichtig Stück für Stück erobert, sondern das Ganze mit raschem Griff umspannt wird.

Die „Konsequenz“ des Naturalisten geht nicht einmal so weit, dass er gleichgültig gegen den Bildinhalt wäre. Nicht jede Begegnung wird zum Erlebnis. Der Grossstädter und Kaufmannssohn geht aufs Land, der Berliner nach Holland und „malt zuletzt doch nur, was ihm gefällt“. Zu dem Geschmack aber, der ihm den Standpunkt anwies, wirkten alle geistigen und seelischen Eigenschaften der Persönlichkeit mit, wie Weltanschauung, Sehnsucht und Mitleid. Und in der Verschiedenheit der Bilder offenbart sich ein Mensch, der wächst und sich wandelt, und dessen Biographie aus der Reihe der Erzeugnisse abgelesen werden kann.

Persönlich ist das Tempo der Naturaufnahme. Liebermann glaubt, das in stetiger Bewegung fliessende Farben- und Formenspiel, wenn überhaupt, nur mit jähem Zupacken feststhalten zu können. Diese heisse und gespannte Jägerstimmung bewirkt den breiten und wilden Strich, den rauhen und unbedächtigen Farbenauftrag, so dass ein Bild von Liebermann neben Bildern von Manet, Renoir oder Degas aussieht wie ein aufgewühltes Ackerfeld neben gepflegten Gärten.

Bedarf es wirklich der Nachweisung, dass diese Kunst in Konzeption und Ausführung persönlich sei? Ist das alte Vorurteil vom geistlosen Wesen des Naturalisten nicht längst überwunden? Vielleicht war es überwunden. Jüngst aber, in den literarischen Verkündigungen neuester Kunst, regt es sich wieder dreist genug.

Der Impressionismus mag einer neuen Gestaltungsweise weichen, dadurch aber ist er noch nicht widerlegt. Wie auch der Weg sich wenden mag — der Historiker soll Geschichte schreiben, aber nicht Geschichte prophezeien oder gar machen wollen —, als Beispiel eines Schaffens von höherer Naivität, nämlich klug gehegter Naivität, wird Liebermanns Kunst vorbildlich bleiben.

Max J. Friedländer



STUDIEN ZU DEN JUDENGASSEN, UM 1905



STUDIE ZUR SEILERBAHN, 1887



ebersieht man heut das Lebenswerk Liebermanns, so fällt überraschend seine Einheitlichkeit auf. Wie ein Meisterbild mit den Jahren die schöne Patina bekommt, die den einzelnen Strich mildert und dadurch die Gesamtwirkung hebt, so hat auch Liebermanns Lebenswerk für uns eine Patina bekommen, die alle Wandlungen und fremden Einflüsse, selbst das Ringen um den technischen Ausdruck, unterordnet und nur den reinen poetischen Gehalt hervortreten lässt. Und diese Einheitlichkeit, die wir nun empfinden, setzt uns erst in den Stand, die wundervolle Entwicklung, den Läuterungsprozess, den seine Kunst durchgemacht hat, zu würdigen.

Wie kommt es, dass sich gerade Liebermann von allen deutschen Künstlern der Neuzeit am besten entwickelt hat? Das Milieu, in das ihn das Schicksal stellte, wäre den meisten verhängnisvoll geworden.

Ich glaube, dass in diesem Maler realistischer Gegenstände ein grosser Idealist steckt. Nicht auf das Werk, sondern auf die Kunst kommt es ihm an. Als Künstler ist er selbstlos. Für die Kunst, nicht zur Befriedigung eines persönlichen Ergeizes kämpft er mit Pinsel und Feder. Ihr hat er ohne Bedenken Opfer gebracht. Vor allem das der Popularität. Er hätte — um es krass auszudrücken — populärer als Anton von Werner werden können; und hat doch alles gethan, um es nicht zu werden. Im Jahre 1884 sagte Josef Israels von ihm: mit seinem Talent müsste er jährlich wenigstens 40000 Mark verdienen; statt dessen verdiente er den grössten Teil seines Lebens so gut wie nichts, und wenn sich das später doch geändert hat, so muss jeder Aufrichtige zugeben, dass das Publikum zu Liebermann, nicht er zum Publikum gekommen ist. Er ist so sehr Idealist, dass es ihm, glaube ich, schmerzlicher wäre, wenn man ihn von der Unhaltbarkeit seiner Ideale überzeugte, als wenn man ihm bewiese, dass er kein Talent habe. Dieses Talent ist sein grösster Stolz, und wie wenig verhätschelt er es. Der Maler Jettel, mit dem er seinerzeit viel verkehrte, ein begabter Mann, kam über talentvolle Anfänge nie hinaus. Da sagte Liebermann einmal zu ihm: Sie müssen den Schritt zur Talentlosigkeit wagen! Er selbst hat sich vor diesem Schritte nie gescheut, er war nie der Sklave des geglückten Striches, er zerstört lieber zehnmal sein Bild, als dass er etwas an der unrichtigen Stelle hätte stehen lassen.

So erklärt sich wohl auch seine Stellung zu seinen Werken. Das fertige Werk achtet er gering. Er würde einem Käufer zuliebe seine besten Stücke durch Zuthaten entzieren; als aber werte Bewunderer ihm auf seinem Wege nicht folgen wollten, liess er sie ruhig ziehen und ging unbeirrt weiter.

Ein solcher Maler konnte nicht Bilder geben wie Leibl, in denen sich das Talent erschöpft, bis zur Neige ausgiebt. Bei Liebermann verteilt sich die Lösung der Aufgabe über viele Bilder, Studien und Zeichnungen, und über die Leistung fühlt man die Empfindung hinausgehen. Dafür hat man bei ihm den Eindruck der Unerschöpflichkeit, während hinter einem Leiblschen Bilde das Gespenst der Ohnmacht droht. Ständen ihm noch weitere fünzig Jahre des Schaffens zur Verfügung, so würde der ewig Junge seinem Ideale mit gleicher Rastlosigkeit zustreben. Darin gleicht er seinem grossen Vorbilde Frans Hals.

Auch in seiner Bewunderung ist er Idealist. Er ist des tiefsten, selbstlosesten Respektes fähig vor den grossen Meistern und vor der Natur. Und wenn er der jüngeren Generation grollt, so geschieht es, weil er sie respektlos findet. Er fühlt sich von ihr beleidigt, aber nicht persönlich, sondern in seinen Idealen.

Man würde aber irren, wenn man annähme, dass Liebermann sich dieses Idealismus bewusst ist, dass er sich als Streiter, oder gar als Märtyrer vorkommt. Er thut nur das für ihn Selbstverständliche. Als „Christus im Tempel“ in München alle Welt in Aufruhr versetzte, war niemand darüber erstaunter als Liebermann. Und ebenso selbstverständlich erschien es ihm später, dass er Jahr für Jahr seine „Reiter am Strande“ malte, worüber selbst seine Freunde den Kopf schüttelten. Es giebt für ihn auch keine technischen Spekulationen, er sucht die Schwierigkeiten nicht auf, er erkennt sie erst, wenn er sie überwunden hat. Auch heut noch steht er seinen Motiven so gegenüber wie zur Zeit, wo er die „Waisenmädchen“ und die „Netzflickerinnen“

malte; nur dass er jetzt weit weniger Mittel bedarf, seine poetische Vision zum Ausdruck zu bringen. Sein Idealismus ist völlig naiv. Er glaubt alles seinem Talent zu verdanken, er fühlt sich als geborener Maler. Aber wieviel geborene Maler zumal in Deutschland sind nicht auf halbem Wege verkümmert, weil sie, obgleich sie im bürgerlichen Sinne Charaktere waren, doch im höheren Sinne des Charakters ermangelten!

Erich Hancke



DÜNENWEG, 1913



ass einige der besten deutschen Künstler aus dem neunzehnten Jahrhundert im Norden gar so hoch geschätzt worden sind wie in ihrem Vaterland — in einigen Fällen sogar früher, ist eine Thatsache. Dies gilt von Friedrich und Wasmann, Böcklin und Klinger, Marées und Feuerbach. Während aber von nordischen Kunstschriftstellern eine ganze kleine Litteratur über diese Künstler vorliegt, können die Zeilen, die man sich bis heute bei uns veranlasst fühlte, Liebermann zu widmen, noch gezählt werden.

Dies Verhältnis darf bei weitem nicht als eine Gleichgültigkeit diesem Künstler gegenüber ausgelegt werden, kann vielmehr als ein Zeichen aufgefasst werden, das ihm zu Ehren gereicht. Fast die gesamte sonstige deutsche Kunst birgt etwas, woran es nordischen Augen ein wenig schwer fallen kann, sich rein unmittelbar zn weiden, ein Etwas, das eine Kenntnis des deutschen Geistes und andere Voraussetzungen bedingt, um verstanden — vielleicht mitunter auch um verziehen zu werden. Eine derartige deutsche Kunst zu deuten und zu erklären mag eine dankbare Arbeit sein. Mit Liebermann verhält es sich anders. Seine Kunst ist weder Philosophie noch Erzählung noch sonst was, das mit der Malerkunst selbst nichts zu schaffen hat. Seine besten Bilder sind einfach ausgezeichnete Kunst, die man am besten ohne irgend welchen Kommentar geniesst.

Wie jedermann weiss, hat Liebermann von



STUDIEN ZUR DELILA, 1907



MEERBILD, 1913

vielen gelernt. Von Muncackzy, Courbet, Millet, Franz Hals, Leibl, Israels, Degas, Manet und den Japanern. Jedermann kann sehen, was er zu einer oder der anderen Zeit diesem und jenem schuldig war. Aber von dem Augenblick an, wo er von seinem Vorbild frei geworden und im Besitz seiner eigenen Form war, funktionierte sein Blick unabhängig von allem anderen als seiner blitzschnellen Intelligenz in Verbindung mit seinem impulsiven Temperament. In manchen Beziehungen erinnert er an Menzel, der auch zu denjenigen gehört, die ihn beeinflusst haben. Beide waren sie — wie vor ihnen Chodowiecki und Franz Krüger — Preussen, d. h. sie waren sachlich, wahrhaft, nüchtern, so wenig wie nur möglich Phantasten. Zwischen den beiden liegt aber dennoch ein Zeitalter. Für Menzel war das Bild — im Gegensatz zur Skizze — gewissermassen noch ein Buch, von dem man Handlung, Inhalt fordert. Seine Bilder wollten nicht nur betrachtet, sondern auch gelesen werden. Sie hatten ausser der künstlerischen Seite eine sachliche. Liebermann, der von Haus aus vielleicht nicht weniger sachlich war als Menzel, hat unter Manets und sonstigem modernen Einfluss den Mut gefasst, sich ausschliesslich auf seinen ersten, frischen und unmittelbaren Sinneseindruck zu verlassen. Dadurch ist seine Kunst immer weniger sachlich, immer malerischer geworden. Und gleichzeitig wurde sie in immer höherem Grade ein Ausdruck sowohl von ihm selbst als von seiner Zeit. Durch kein Programm, sondern durch seine Person ist er mit ihr verbündet. Nervös, febril, rapid und doch solide ist er; somit ist sein Gemüt eine Gewährleistung der inneren Wahrheit seiner auf einmal festen und flüchtigen Form.

Dies alles ist so einfach, dass man es — wie gesagt — im Norden nicht für notwendig erachtet zu haben scheint, es niederzuschreiben. Indessen wuchs in Deutschland eine ganze Litteratur um diesen Künstler heran, dessen Kennzeichen und Vorzug es eben war, dass seine Erzeugnisse von jedem Verhältnis zur Literatur frei waren. Es liegen



BLICK VON DEN DÜNEN, 1913

auf deutsch vorzügliche und allen verständliche Arbeiten über Liebermann vor, aber auch mehrere, denen vielleicht nur ein Deutscher beipflichten kann. Man hat ihn für Programme und Prinzipien in Anspruch nehmen wollen und ist über seine Stellung innerhalb der deutschen Kunst uneinig gewesen, obschon seine Stellung von aussen betrachtet nicht schwer zu überblicken ist. Seine historische Stellung in der deutschen Kunst scheint er ausschliesslich dem Umstand zu verdanken, dass er die von Sinneseindrücken und nichts Sonstigem erzeugte und somit künstlerisch freigeborene Skizze in ihre impressionistischen Konsequenzen hinausführte und das Prinzip der impressionistischen Skizze zum Prinzip des Bildes selbst erhöhte.

Dies scheint verwickelter als es thatsächlich ist. Jedenfalls für nordische Augen (insofern sich ein Einzelner für sie verbürgen kann) sieht es aus, als wäre es nur das Unmittelbare und Frische, das Natürliche und Ungekünstelte, das Nichtliterarische und Nichtphilosophische bei Liebermann, das ihn lange unzugänglich machte für das Volk von Denkern, zu dem er gehört, und das bis vor kurzem am meisten Gefallen an der Kunst gehabt zu haben scheint, die zu Erklärungen Veranlassung darbietet. Glücklicherweise wird seine Kunst nicht auf Erklärungen zu bestehen haben. Sie beruht nicht auf Buchstaben, hat vielmehr ihren Ursprung in einem echt künstlerischen Geist, einem künstlerischen bon sens, in dem die Stärke der deutschen Kunst vielleicht nicht immer gelegen hat. Kraft dieses bon sens hat Liebermann trotz all seiner dreisten Sprünge in neue und unerprobte Motive hinaus stets das Gleichgewicht gehalten. In der Beziehung finden wir bei ihm etwas an Degas Erinnerndes, den er, wie bekannt, bewundert. Er hat nicht so rücksichtslos, zynisch und genial wie Degas allen ererbten Schönheitsvorstellungen den Garaus gemacht,



DÜNE IN NOORDWIJK, 1913

um neue zu erschaffen. Auch hat er nicht das glückliche Vermögen des grossen französischen Künstlers besessen, aus jeder beliebigen alltäglichen Situation eine schöne Komposition zu gestalten. Er hat aber ähnlich wie Degas darin seine Aufgabe erblickt, das Problem der Malerkunst zu einem edlen, künstlerischen Spiel zu vereinfachen, zu einer Jagd nach den flüchtigsten Regungen und Stimmungen des Lebens, der Luft und des Lichts. Mit einer nicht zu zähmenden Energie, die vielleicht seine bewundernswerteste Eigenschaft bildet, hat er dies unendliche und mannigfache Problem verfolgt und zahlreiche ausgezeichnete sowie einzelne geniale Beiträge zu dessen Lösung beigesteuert.

Es liesse sich sicherlich unter dem Titel „Liebermann als Erzieher" ein wohlbegründetes Buch schreiben. Denn noch grösser als seine Bedeutung als Künstler, dürfte seine Bedeutung als Kulturbringer sein. Er hat sein Volk gelehrt, dass künstlerische Kultur ein An-und-für-sich ist, das sich nicht durch andere Formen von Kultur ersetzen lässt, durch welche die deutsche Kunst so oft irregeleitet und daran verhindert wurde, eine führende Stellung in der Welt einzunehmen. Kommt sie einmal dazu, so wird sich sicherlich bewahrheiten, dass Liebermann der erste war, der den Weg dazu anbahnte.

Emil Hannover



ax Liebermann wird siebzig Jahr alt. Sein Geburtstag ist ein festliches Datum im Kalender der deutschen Malerei. Das Lebenswerk des Meisters ist ein Besitz von unvergänglichem Wert. Es ist Gemeingut der Gebildeten und von so vielen berufenen Federn gewürdigt, dass es sich erübrigt, hier näher darauf einzugehen. Dem von malerischen Theorien und kunsthistorischen Subtilitäten unbeeinflussten Auge bietet es sich als ein lebendiger Zweig der niederländischen Tradition. Dabei wirkt es vorbildlich durch seine Selbständigkeit und Geschlossenheit. Es bezeichnet den Weg eines Mannes, dessen Schritt und Auge gleich unbeirrbar ist. Es ist der Natur gegenüber immer gleich objektiv, und das Subjektive an ihm ist nur mit der geübten Kunst identisch. Diese beeinflusst keine gute, noch üble Laune, keine Vorliebe oder Abneigung für den Gegenstand.

Zieht man das Werk Adolf Menzels zum Vergleich heran, so wirkt es gegen das Liebermanns unruhig. Es bewegt sich von der äussersten Subjektivität zur äussersten Objektivität vor der Natur. Es enthält Niederschläge von Heiterkeit, galligen, wie boshaften Humoren, historischen und genrehaften Neigungen und experimentellen Tendenzen aller Art. Mitunter unterliegt es Einflüssen, die es bis zur Unkenntlichkeit umwandeln. Vornehmlich darum, und nicht um seines ungeheuren Reichtums willen allein, ist es als Einheit nicht zu fassen: während das Werk Max Liebermanns sich geschlossen und übersichtlich darbietet. Ausser dem immer gleichen Affekt zur Kunst ist keinem darin das Wort verstattet.

Betrachtung ist ihrem Wesen nach passiv und um so tiefer, je freier von Leidenschaft sie ist. Diese Betrachterruhe ist es, die Liebermanns Bilder auszeichnet. Diese Betrachterruhe ist ihr Stil. Die grosse, unumgängliche Aktivität der Kunstübung beeinträchtigt diese Ruhe nicht. Sie ist im Eigenleben des fertigen Werkes vollständig untergegangen. In diesem ist es vom grössten Reiz, die Zartheit zu spüren, die Behutsamkeit, mit der das Objekt zugleich berührt und unversehrt erhalten wird. Will man wissen, bis zu welcher Höhe die Kunst des Meisters führt, so sehe man etwa die Frau mit den Ziegen in der Münchener Pinakothek oder atme die Luft im Bilde der Netzeflickerinnen, dem Stolz der Hamburger. Aber man sehe vor allem auch Liebermanns unübertroffene Zeichnungen. Er zeichnet, ungleich Menzel, übrigens niemals eigentliche „Studien“. Bei solchen setzt Menzel meist Handwerk an Stelle der Kunst und betrachtet mit trockener Sachlichkeit. Dazu ist Liebermann nicht imstande. Beim kleinsten, wie beim grössten seiner Werke endet sein Interesse für ein Objekt stets ausschliesslich im Künstlerischen.

In den letzten dreissig Jahren ist die deutsche Malerei, fast in jeder Richtung der Windrose, nach allzu vielen wechselnden Zielen unterwegs gewesen. Zweifellos ist dabei auf Irrwegen manche Stunde und manche Kraft verloren gegangen. Aber die besten unter den Suchenden haben sich immer wieder durch einen Blick auf Liebermann orientiert und im Hinblick auf ihn sich selbst gefunden. Und er war nicht nur ein bewusster Förderer, sondern durch Hinweis auf das, wo immer vorhandene, Grosse und Gute ein unermüdlicher Anreger. Er hat nie ein Lehramt bekleidet, es ist kein akademischer Blutstropfen in ihm, und doch wüsste ich keinen zu nennen, der während der letzten drei Jahrzehnte der Malerei einen gleich grossen pädagogischen Einfluss bei uns besessen hätte.

Aber wie dem auch sei: wir wollen uns vor allen Dingen freuen, dass einer der grössten, deutschen Maler aller Zeiten als Siebzigjähriger in voller Frische, in ungebrochener Arbeitsfreude und Kraft unter uns weilt.

Gerhart Hauptmann

DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS



erühmte Künstler kennen wir, deren Ruhm von der Art ist, dass er aller Kritik den Mund stopft. Man liebt sie mit nachsichtiger Zärtlichkeit, bewundert ihre Meisterwerke und entschuldigt ihre Schwächen; man ist so stolz auf sie, als wäre man mit ihnen verwandt — und vielleicht ist „man" dies auch wirklich. Denn ein dunkles aber untrügliches Gefühl sagt es der Masse, dass diese Meister Fleisch von ihrem Fleisch und Blut von ihrem Blut seien. Sie erraten die Wünsche der Vielen und sprechen es aus, was ihnen als dunkles Gestammel auf den Lippen schwebt. Das sind die wahrhaft Volkstümlichen.

Liebermann zählt nicht zu ihnen. Er ist stets umstritten worden; ja, ein feiner Beobachter wollte sogar bemerken, wie die Verehrung, die man ihm zollt, bisweilen einen Beigeschmack von Gereiztheit hätte. Und wie er umstritten wurde, ist auch er selber allezeit bereit gewesen, sich und seine Kunst mit Wort und Schrift zu verfechten. Bei seinem ersten Auftreten erschien er in der Opposition gegen das derzeitige Regiment der Publikumslieblinge und zog sich das Misstrauen der schreibenden Zionswächter des guten Geschmackes zu, die damals noch ziemlich geschlossen marschierten. Sein Ansehen wuchs unter Protesten und mit ihm seine parteipolitische Bedeutung. Es kam die Zeit, wo sein Name ein Programm bezeichnete und inmitten der deutschen Reformbewegung auf dem Gebiete bildender Kunst stand. Als nun aber diese Bewegung um die Wende des letzten Jahrhunderts gesiegt hatte, durfte sich Liebermann auch nicht jenes Ruhmes erfreuen, der seinen Träger wie ein lichtes Schutzgehege umgiebt. Denn nun stand die neue Künstlerjugend gegen ihn auf, welche die Idole ihrer Lehrer verbrannte und sich neuen Gestirnen zuwendete. Im Publikum war es inzwischen bis auf ein paar unverbesserliche Krakeeler still geworden.

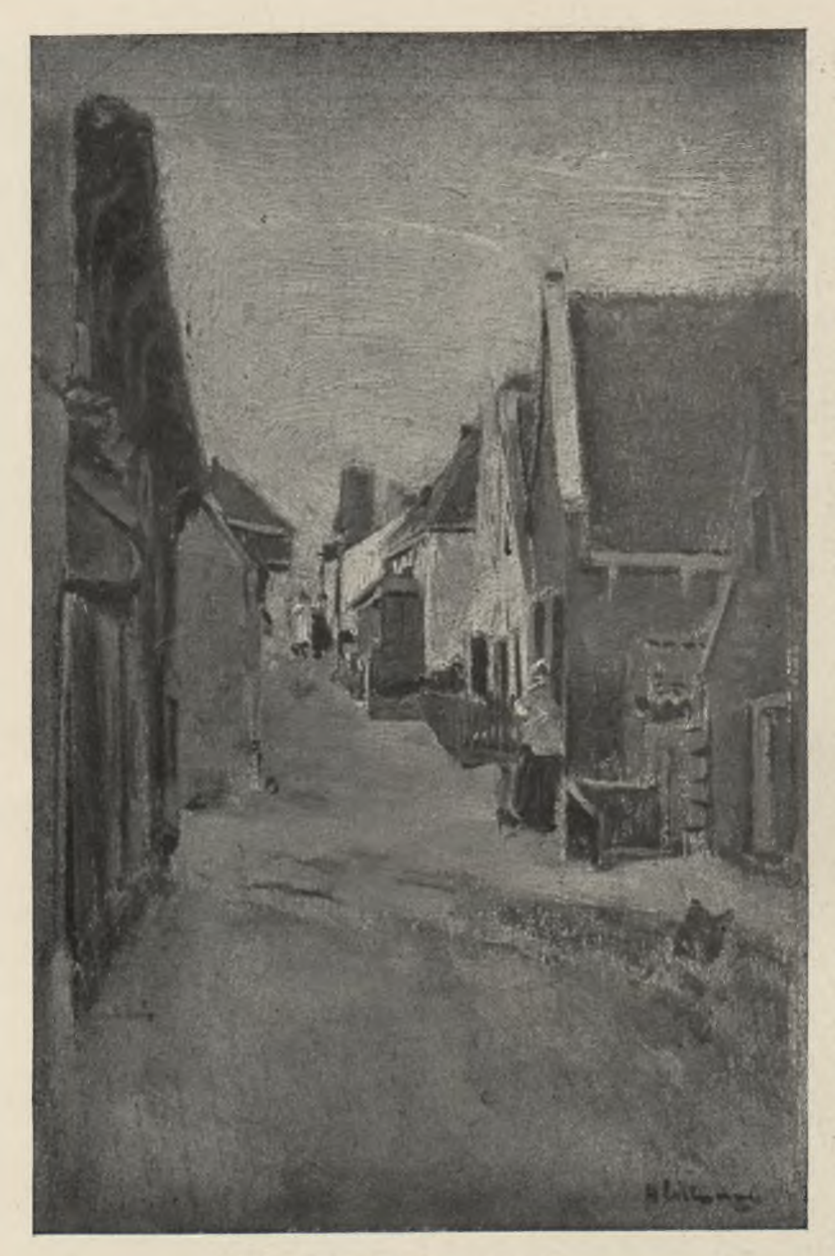
Es sieht wirklich so aus, als wäre für Liebermann der Kampf unvermeidlich und gehörte irgendwie zu ihm; vielleicht ist er sogar im Wesen seiner Kunst begründet. Denn der Individualismus, den er in scharfer Formuliernng vertritt, bedeutet allerdings, indem er den Wert in das Persönliche der Schöpfung verlegt, den grundsätzlichen Widerspruch gegen alle Geschmacksnormen und allgemeingültigen Ausdrucksformen. Ein so gearteter Meister mag noch so sehr die Bewunderung der ähnlich Gesinnten ernten, so wird er doch schwerlich volkstümlich werden. Die grossen Individuellen sind wohl nie zu ihren Lebzeiten populär gewesen. Erst die Nachwelt hat ihnen die einhellige Verehrung gezollt, auf die sie Anspruch hatten — nachdem ihre Eigenart allmählich verbreitet in den geistigen Gesamtbesitz der Nation übergegangen war und somit die Individualität ihren Stachel verloren hatte. (Heute freilich will sich jeder Holländer in Rembrandt erkennen.) — Ich möchte nicht prophezeien, aber es scheint mir nur folgerichtig zu sein, wenn die Deutschen in Liebermann dermaleinst den Meister erkennen würden, in dem die wesentliche Richtung unserer Malerei im neunzehnten Jahrhundert gipfelte.

Die wesentliche Richtung! Natürlich gab es neben ihr die verschiedensten anderen Richtungen, deren Vertreter eine jede für die einzig wahre hielten, doch mit einiger Aussicht auf allgemeine Zustimmung nur noch in einem Falle. Und zwar ist diese andere Richtung die einem Liebermann gerade entgegengesetzte. Ihre Vertreter von Carstens und Cornelius bis zu Marées und Hildebrand waren Führer und beherrschten zeitweise das Gesamtbild der deutschen Kunst; unter ihnen haben wir grosse Begabungen zu ehren, nur waren sie weder in ihrer Zeit noch in ihrem Volkstum fest verankert. Ihre aus Erinnerungen und Versprechungen gemischte Kunst drückte wenig oder nichts von den treibenden Kräften dieses bürgerlichen Jahrhunderts aus.

Zeitgemäss war dagegen jene Richtung, die weniger geehrt doch besser verstanden und herzlicher geliebt unter der akademischen Oberschicht im stillen blühte. Sie gewährt uns alles, was wir bei jener vermissen. Sie redet die Sprache der Zeit und des Volkes mit dessen Aufblühen sie sich entwickelt. Sie ist anfangs kleinbürgerlich befangen und gelangt allmählich zu weltmännisch befreitem Ausdruck. In einigen Vertretern ist sie banal, in anderen geistreich, im ganzen genommen aber überall aufrichtig und von stetiger Entwickelung. Denn sie spiegelt nicht nur die Aussenseiten des Lebens ihrer Zeit, sondern auch dessen geistigen Gehalt —



BLICK VON DEN DÜNEN INS LAND. KREIDEZEICHNUNG 1912



HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE, 1877

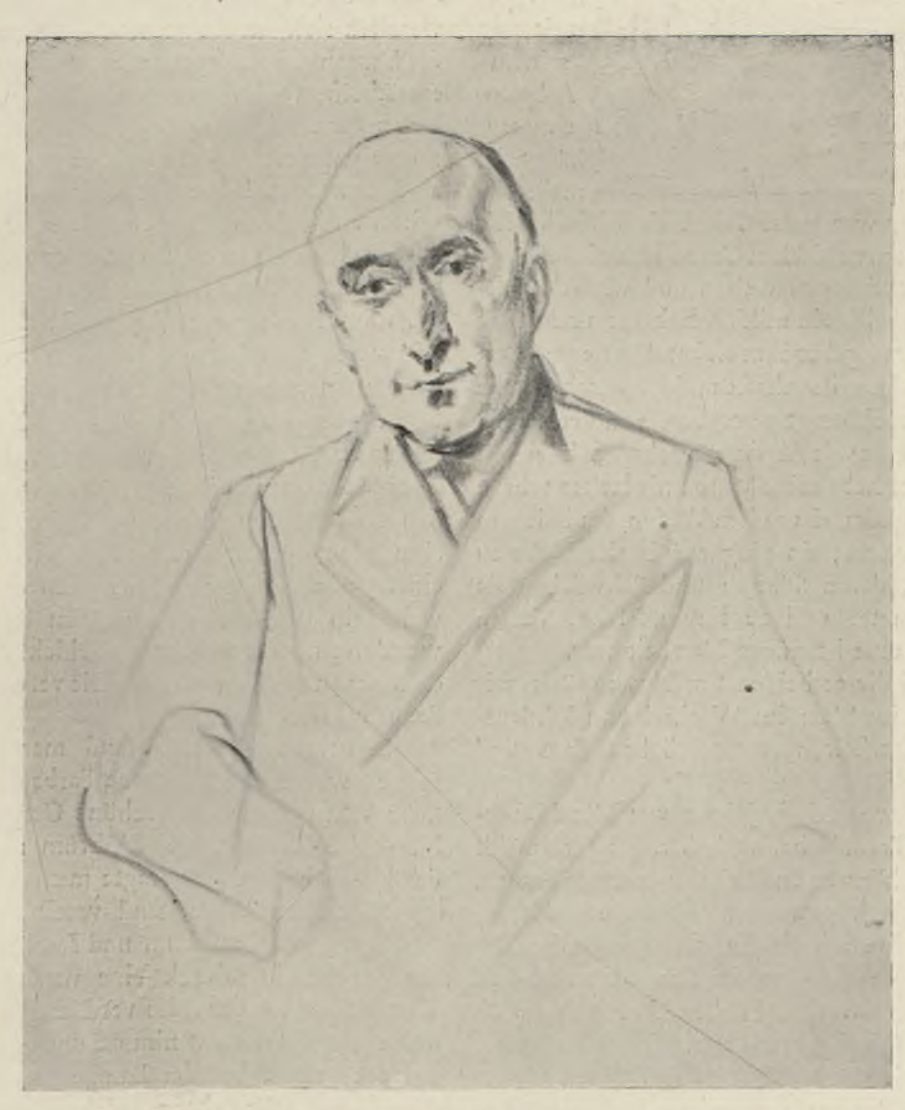
die bürgerlichen Tugenden des Fleisses, der Tüchtigkeit, der scharfen Beobachtung und der geistigen Regsamkeit.

Und eben deswegen nannten wir sie die wesentliche. Zu ihren Vorläufern zählt Chodowiecki, der eben noch die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts überschreitet. Dann stellen sich ihre Vertreter spontan in Fülle ein, im Norden wie im Süden Deutschlands, lauter Geistesverwandte, obwohl keine gemeinsame Schule sie verbindet. Wir brauchen keine Namen zu nennen, denn der Tüchtigen sind zu viele. Nach wenigen Jahrzehnten tritt unter sie das Genie in Gestalt von Menzel, ein seltsames Genie, klein und gross zugleich! Er fasst zusammen, was die andern vor ihm in emsiger Kleinarbeit hier und dort beackert hatten und vergeistigt es auf seine Art; er stellt die Verbindung zwischen der deutschen Kleinbürgerlichkeit und dem Wellenschlag einer europäischen Kunstbewegung her; er ahnt die zukünftige Entwickelung voraus, denn in einigen erlesenen Frühwerken ist er ein Zeitgenosse des späteren Geschlechtes. Und dann verkörpert sich in Liebermann die neue Zeit, die Zeit des Impressionismus. Er ist der legitime Nachfolger Menzels, indem er fortfährt, wo jener aufgehört hatte und vollends vergeistigt, was in jenem noch erdenschwer gebunden gewesen war. Nicht als ob er darum der Grössere wäre. Er kennt sich selbst genug, um sein Verhältnis zu dem Vorgänger richtig einzuschätzen. Auch verhehlt er es sich keineswegs, dass sein Geistesverwandter Leibl Vorzüge habe, die ihm selber seiner Art nach unerreichbar bleiben. Überhaupt ist Liebermann im besten Sinne seiner selbstbewusst; ja, es giebt wenige Künstler, die sich über Art und Umfang ihrer Begabung und folglich über ihre Aufgaben so klar wären wie er. Ferner sind ihm die für ihn in Betracht kommenden Kunstwerke in weitem Umkreise bekannt, er ist belesen und auch für die theoretische Verteidigung wohlgerüstet, so dass zu sagen wäre, er wisse alles, was er gebraucht.

Seine Widersacher haben früher gemeint, ihn besonders empfindlich zu treffen, indem sie ihn als einen Nachahmer der Franzosen hinstellten. Auch konnte man dieses nur denen erzählen, die entweder nichts von den Franzosen oder nichts von Liebermann wussten. Seither ist es vielmehr offenkundig geworden, wie die Berührung mit den Fremden Liebermanns Eigenart lediglich vertieft hat. Denn es zeigt sich bei ihrem Nebeneinander, wie er von den französischen Weggenossen als der herbere,

von einem Israels als der unsentimentale sich scharf unterscheidet. Seine Kunst ist nicht auf irgend eine Schönheit gestellt, sondern gänzlich auf Ausdruck. In ihrer Vollendung erscheint sie als das harmonische Gesamtbild einer Fülle von scharf und momentan erfassten Zügen des Lebens. Diese besondere Form des Impressionismus ist so sehr das Gewächs ihres norddeutschen Bodens und ergiebt sich so folgerichtig aus der vorhergehenden Entwickelung, dass man es endlich wohl einsehen wird, wie alles Fremde ihr lediglich gedient hat ohne sie zu beherrschen.

Gustav Pauli



BILDNISZEICHNUNG, 1917



Mein Grossvater, dessen lebensgrosses Bildnis, von unbekannter Meisterhand gemalt, in seinem Arbeitszimmer hängt, ist mein Urgrossvater. Der war unter Friedrich Wilhelm III. einer der frühen preussischen Grossindustriellen; wie die Züge seines Bildes es weisen und wie sein seltsamer Name es will, ein milder, heiterer und lieber Mann. Seine Frau gebar ihm sieben Söhne und drei Töchter; die Söhne, riesenhafte und leidenschaftliche Männer, sind hochbetagt gestorben, von den Töchtern lebt die jüngste als Ahnin erwachsener Urenkel. Jene zehn Kinder haben ihre Mutter nie lachen sehen; sie war von starkem, eiferndem Willen, der in ihrem Testamente fortlebt; sie ging auf in der Liebe zu ihren Kindern, deren Stärken und Schwächen sie genau bezeichnete, und zu ihrem Mann, dessen Lebenslust ihr eine harmlose Narrheit war.

Das Wesen dieser beiden Vorfahren spüren wir Nachkommen im Blut: im Wechsel von Willensstärke und Heiterkeit, verantwortlichem Ernst und Leidenschaft.

Vor nun etwa dreissig Jahren war Max Liebermann aus der Fremde heimgekehrt, jung vermählt mit einer der schönsten und liebenswertesten Frauen, die das jugendlich gewordene Berlin aufwies; er schenkte mir die freundliche, fast kameradschaftliche Neigung des Älteren, im Kampfe stehenden, die ich mit dem unverbrüchlichen Glauben an seine Sendung und Zukunft erwiderte.

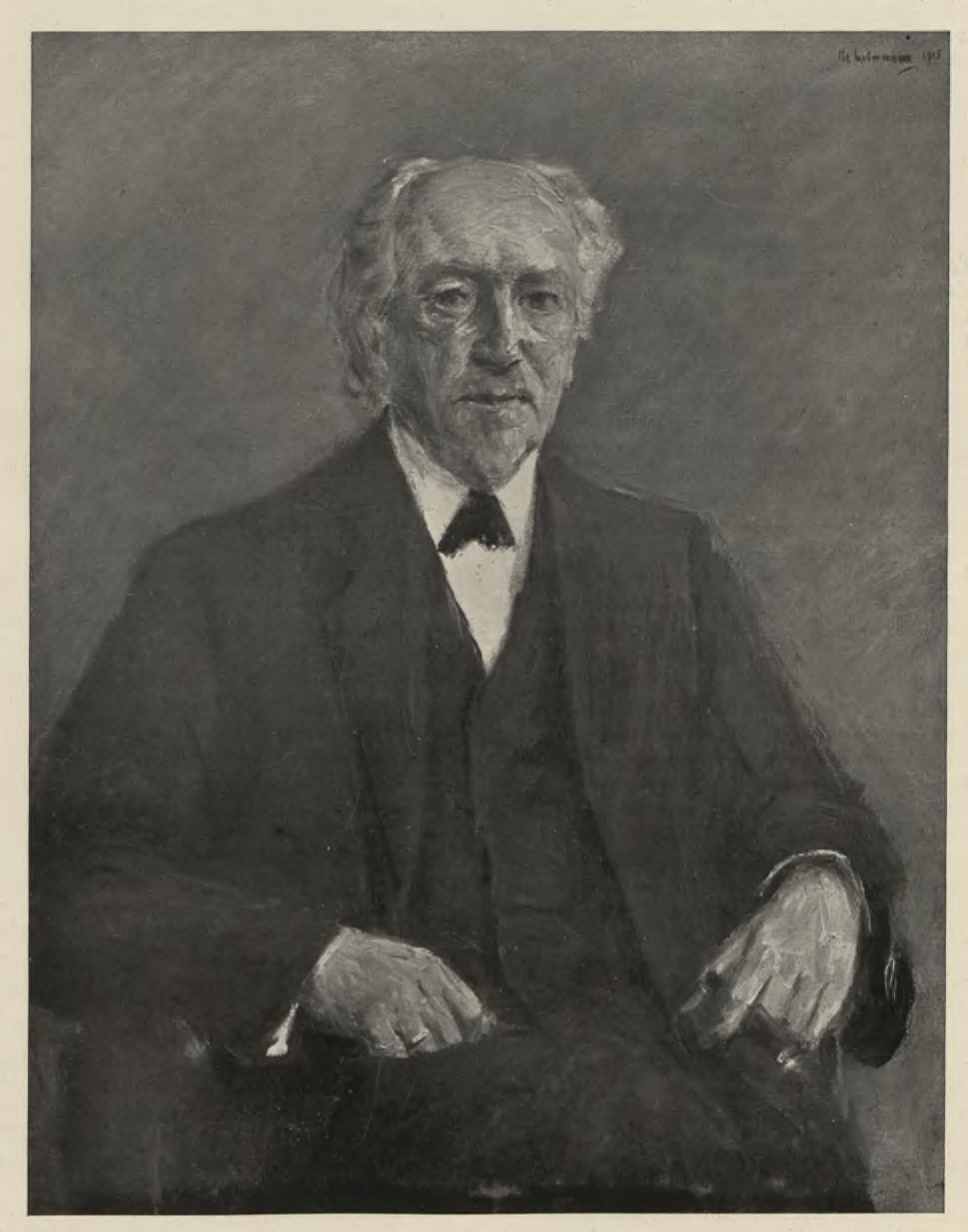
Ähnlich wie er zu mir hatte ein Menschenalter zuvor mein Vater zu ihm gestanden, und ihm geholfen, die Abneigung der Familie gegen den Malerberuf zu brechen. Mich wiederum ermutigte Max zum gleichen Beruf, doch es zog mich stärker zu den Natur- und Geisteswissenschaften, und während ich den Verzicht auf ein Doppeldasein langsam verschmerzte, stärkte es mich, schöne Stunden in seiner Werkstatt am Landwehrkanal zu verbringen und Werke entstehen zu sehen, die meine Vorstellung von einer werdenden Kunst entsprachen.

Die grossen Gestirne des französischen Impressionismus waren uns allen noch unbekannt; wir hatten eine Vorstellung von erloschenen Sternen und kleineren Satelliten, etwa von der Art Courbets und Bastien-Lepages; gelegentlich vernahm man von Abseitigeren, etwa Israels und Leibl. Menzel war sehr berühmt; auch unsere störrige Familie hatte diesem Ruhm gehuldigt, indem einer der Verwandten sich um ein grosses Bild bewarb; er erhielt die Laurahütte, und man war bei aller Bewunderung enttäuscht, weil man den russigen und qualmigen Gegenstand nicht schön fand. Menzel war der grosse preussische Meister, aber man sah ihn anders als heute. Man liebte die prickelnde Farbigkeit der spitzesten kleinen Gouachebilder, den Pomp der dargestellten Hofszenen und abendlichen Säle, die physiognomischen Überraschungen der Gesichter, die minutiöse Gewissenhaftigkeit der Einzelheiten. Mit diesen materiellen Vorzügen, die man realistisch nannte, schien gelegentlich die heut vergessene breite und leere Pinselvirtuosität Gussows erfolgreich zu wetteifern. Es war viel, wenn der Begriff einer Malweise überhaupt erörtert wurde. Gewöhnlich erfreute man sich im Publikum an einer nachahmenden, optisch täuschenden Wirkung auf Grund einer gemeinsam gewordenen konventionellen Sehweise; in den Ausstellungen am Kantianplatz bewunderte man das rührende Schicksal der schuldlos entlassenen Gouvernante und die verwerfliche Pracht der römischen Kaiserzeit.

Liebermanns Bilder fand man hässlich. Sie zeigten weder ungebrochene Farben, noch appetitliche Viktualien, weder schöne Gerätschaften noch klassische Gliedmassen. „Warum muss er gerade das Hässliche malen?“ fragte man.

In diesem Widerstand vereinigte sich Kritik und Autorität, Publikum und Familie. Unsere Zeit, die aus Furcht, durch eine verkannte Genialität blamiert zu werden, die verdächtigste Sonderlichkeit skrupelhaft ernst nimmt, und jedes Vokabular, das ein Schalk bei der Lampe ersann, auswendig lernt, unsere Zeit kann solche Kämpfe des Einen gegen alle nicht mehr ermessen, obwohl sie noch heute, bei anderen Menschen, in der Stille, mit veränderten Anonymitäten fortdauern. Sichtbar und furchtbar werden diese Konflikte in allen Zeiten homogener Gemeinschaftsurteile, wie die bürgerliche Salonzeit seit 1850 eine war.

Wille und Charakter waren die Kräfte, die sich



BILDNIS DES GEHEIMRATS ERDMANN. 1915. ZWEITE FASSUNG

mit einer grossen spezifischen Begabung des Auges und der Hand verbinden mussten, um ein Schicksal und eine solche Zeit zu bezwingen.

Wäre Liebermann als ein Naturkind und Träumer geboren worden, mit jener intellektfreien, weltfremden und himmelnahen Begabung, die von der romantischen Betrachtung als die einzige gepriesen wird, und die auf dieser Erde nie, selbst nicht in der Musik, das Grosse vollbracht hat, so hätten die Hebel der Kampfeskräfte ihn zerbrochen. Er war der Naturkindschaft fern, vielleicht ferner als er wünschte. Er war getränkt mit dem Geist und der Ladung der drei grossen kontinentalen Kunststätten, geschult in Beobachtung, Prüfung und Urteil. Dem Städter war die Natur eine Entdeckung; eine Entdeckung war ihm auch die westliche Sehweise und Gestaltungsart, vor allem die der beginnenden Epoche charakteristische Betrachtungsart.

Diese Betrachtung, die dem literarischen und malerischen Naturalismus zugrunde lag, könnte man als die objektiv willenlose bezeichnen: man achtete auf das, was die Dinge unterschied und sie in Beziehung zu einander brachte; man suchte dies darstellend so objektiv und kennzeichnend wie möglich zu registrieren und jede gefühlsmässige Nebenwirkung, jede Möglichkeit einer mittelbaren Deutung auszuschalten. Die vorangegangene Epoche hatte die enthusiastischen Momente arg missbraucht, und man war gegen die scheinbar billigen Wirkungen der Rührung, der Sehnsucht, des Sinnenreizes, der Begeisterung und ähnlicher Affekte misstrauisch geworden. Dass in dieser willenlosen und gewollten Objektivität einer der typischen Einseitigkeitsirrtümer liegt, die jede Kunstepoche wertvoll und überwindbar machen: indem auch das anscheinend objektiv Charakteristische schliesslich nur ein gefühlsmässig Bevorzugtes ist, betrifft uns hier nicht.

Es ist reizvoll und unerschöpflich problematisch, wie im Menschenwesen Naivität und Bewusstheit sich durchdringen, ohne sich aufheben zu müssen. Liebermann kannte sich und die anderen, seine Stellung zur Welt und ihre Stellung zu ihm; seine Kunst war zur ars militans geworden, er mass sie an der Vergangenheit und wusste, was er wollte. Und dennoch: wusste er es? Weiss es einer von uns, was er will? Unsere Naivität strebt zum Absoluten, und aus diesem Streben, gebrochen an unserer Endlichkeit, entsteht das Persönliche.

Sicherlich war ihm deutlich, was er nicht wollte; Ob er es in eine Formel gefasst hat, weiss ich nicht. fast möchte ich es glauben.

Eines Abends sass ich in seinem Arbeitszimmer, das neben dem Brandenburger Tor liegt und weit über den Tiergarten blickt. Er hatte in seiner formvollen, bildhaften Art einen Aufsatz über Israels geschrieben und las mir das Manuskript vor. Am Schlusse fragte er in dem gehackten Berliner Tonfall, den er mit einiger Absichtlichkeit liebt: Na, wat sagste dazu?

Ich sagte: „Famos; aber ich habe immer auf ein Wort gewartet, und das kam nicht.“

? —

„Das Wort: Gemüt.“

Im Druck las ich später ein anderes Wort, das mir aus der Verlesung nicht erinnerlich war, das kühlere und auf Israels, wie ich glaube, weniger zutreffende Wort: Phantasie. Aber ich verstand, dass Liebermann den wärmeren Klang vermeiden musste: er schien ihm sentimental.

Bewusst oder nicht; wenn seine Gefühlseinstellung sich in eine Formel fassen liess, so war es diese: Flucht vor der Sentimentalität.

Darin lag die Abkehr von einer überalteten Epoche, von der totgesagten Romantik, die nicht sterben wollte und in der deutschen Familienkunst nistete. Die alte Handwerkerkunst war stark und fromm gewesen, die jüngere Hofkunst virtuos und glänzend, die Kunst des erwerbenden Bürgertums, des Salons, der bourgeoisen Dame und des Pensionats wurde sentimental.

Darin lag ein Selbstschutz gegen eigene Weichheit; eine Härte gegen sich selbst, wie starker Wille sie liebt.

Darin lag ein kernhaftes Erfassen der neuen westlichen Kunst; ein so inneres Erfassen, dass alles Umgebende, Technische nebensächlich und beweglich blieb; deshalb konnte der ideenhafte, übernationale Kern zum Inhalt einer neuen deutschen Kunst werden. Ein Nachahmer hätte das Aussere ergriffen und wäre unschöpferisch, abhängig und fremdländisch geblieben.

Darin lag vor allem die Selbstverkündung einer werdenden deutschen Epoche. Die Mechanisierung und mit ihr die Grossstadt, ihre Schöpfung, eilte zu ihrem Gipfel, die kleinstaatliche Gemessenheit und Gelassenheit war abgesunken, das Denken war eilig, sachlich, interessiert und spröde geworden, das Seelenhafte schien zu verebben.

Es wäre lohnend, die alte Schillersche Untersuchung zu erneuern. Unser Sprachgebrauch würde sein berühmtes Kräftepaar klassisch und romantisch benennen und das Sentimentale nicht dem Naiven,



GARTEN IN WANNSEE, 1916

sondern dem echten Urgefühl entgegenstellen. Denn was wir heute sentimental nennen, ist nicht das reflektierend Abgeleitete, sondern das Falsche. Die mechanische Gefühlserregung durch Surrogate und Requisiten, das hysterische Einschnappen auf seelisch unvertiefte Reizungen, die kalte Erpressung der Affekte des Mitleids, der Rührung, des Enthusiasmus und der Schwärmerei und ihre lüsterne Hergabe ohne innere Ergriffenheit, ja ohne echten Anteil: das ist es, was uns vorschwebt, wenn wir uns des missbrauchten Begriffs der Sentimentalität bedienen. Wir kennen die Billigkeit der sentimentalen Erregungsmittel, wir wissen, dass eine Wasserfahrt bei Mondschein oder eine beliebige Erzählung vom kranken Kinde zum unvermittelten Gefühlserguss missbraucht werden kann, und verachten solche apothekerhaften Kunstmittel aus Respekt vor echtem Natur- und Menschheitsgefühl.

Dies aber ist die Grenze. Wird jenseits des billigen und falschen Gefühls auch nur um eines Schrittes Breite das Echte und Menschliche angezweifelt, so entsteht Skeptizismus, der alle Kunst und alles Leben erstarren macht.

Nicht immer hat die objektivierende Kunst des Naturalismus die Grenze gewahrt. In der Literatur blieb sie zurück; sie nahm die Missgeschicke der Krankheit, Armut und dumpfen Leidenschaftlichkeit als etwas so unwiderleglich Objektives, dass sie im Jammer sentimental wurde; in der Malerei ging sie oft so weit, dass sie sich vor einem Gesichtsausdruck oder vor einer Stimmung ängstigte und aus Enthaltsamkeit erkaltete.

Liebermanns Kunst erkaltete nicht, obwohl sie mit der Tendenz der Sentimentalitätsfeindschaft in den Kern der entstehenden Epoche drang und ihre Gefahren teilte. Denn er war ein leidenschaftlicher Mensch; und wenn er manches verhüllte, was er empfand, so schimmerte das Blut der Empfindung durch die Hülle der Objektivität.

Diese Hülle aber war gewoben aus der dauerhaften Kette der Selbstkritik und dem schimmernden Einschlag des Geschmacks. Denn seine willensstarke Abneigung gegen das Verstiegene meisterte und begrenzte auch seine Form.

Von der Kunst einer berühmten Stadt hat er einmal gesagt: „Wissense, det sieht alles jut aus, aber et is nich jut." Ich habe ihn oft das Wort gut, selten das Wort schön aussprechen hören.

Inhalt und Form sind relative Begriffe, aber innerhalb der Relativität auf die Kunstschaffung

anwendbar. Der sentimentalen Falschheit des Inhalts entspricht die dekorative und billig-sinnliche Leerheit und Geschwollenheit der Form: die Aufmachung, der Vortrag, der Chic, der Schmiss, der Pomp und Prunk. Doch auch hier liegt im Willen zur Enthaltsamkeit eine Gefahr; denn die Natur ist nicht puritanisch: auf einen Schmetterlingsflügel verschwendet sie mehr Sinnenreiz, als eine Palette zu fassen vermag.

Liebermanns Malerei verzichtet nachdrücklich auf dekorativen Linienschwung, auf architektonische Flächenteilung und auf feurigen Schmelz; ungebrochene Farben erscheinen nie, lebhafte selten und in kleinen Flecken, starkes Rot und Blau sind vermieden. Dennoch sind seine Werke niemals trocken, selten schwankend oder zerrissen; stets waltet in ihnen ein diskreter Reichtum, eine selbstsichere Vornehmheit, die sich bisweilen zur Grösse, ja zur Monumentalität erhebt.

Denn die Beschränkung ist bei ihm nicht Kargheit der Natur, sondern Sinnlichkeit, durch Willen und kritischen Geschmack gezügelt. Diese Willenskraft bändigt die Natur, indem sie sich selbst bändigt.

Menschen des Willens, der Leidenschaft und der Sinnlichkeit, unter die Pressung äusseren und inneren Kampfes gesetzt, verschäumen nicht in unbewusstem und ungemessenem, naturgewolltem Gestalten. Aber sie erzeugen in sich selbst die höchste, ja dämonische Individualität, die Kraft der unaufhörlichen Jugend, der Wandlung und Erneuerung im selbstgeschaffenen Bereiche.

Wir kennen im Werke Liebermanns eine Reihe von Perioden: keine ist eine Periode der Jugend, keine des Alters. Alle sind organisch, geschlossen und reif; alle bewegen sich im Zirkel einer Persönlichkeit, Physiognomie und Handschrift. Nur eines wächst, belebt sich und löst sich los: die Meisterschaft.

Für immer hat sich die Kunst vom Handwerk getrennt. Ihr Wesen ist zu subtil geworden; alte Täuschungslust ist geschwunden, es soll nur noch der Hauch der Empfindung vermittelt werden; der Ballast der Materie, der vordem alle handwerklichen Reize der Kunstarbeit trug, verflüchtigt sich. An die Stelle der kalligraphischen Mühsal tritt die lockere Handschrift; das Füllen, Runden und Glätten bleibt dem Gewerbe. Meisterschaft lässt sich nicht mehr lehren und lernen; der letzte gelernte Meister war Menzel; zwischen ihm und Liebermann liegt die Kluft einer Zeit.

Es giebt farbige Felshänge, an denen die Abendröten von Jahrhunderten zu haften scheinen: so ist die Meisterschaft Liebermanns der Abglanz des Unermesslichen, das sein Auge erfasst und seine Hand gestaltet hat. Sie ist Lebenswerk und giebt Zeugnis von einem Blick, der sich mildet, und einem Griffel, der leicht wird.

Popularität ist gemeinhin Missverständnis. Bei Liebermann ist sie es nicht. Er war bekämpft und verfolgt, solange die neue Zeit, die er in sich trug, jung und verdächtig war; er wurde populär, indem er die alte Zeit, Mann um Mann, Werk um Werk, in selbsterneuter Jugend überlebte.

In Menzel hatte das alte Preussen sich sein Denkmal gesetzt; freilich blieb alles unzeitlich Offenbarte, das der Genialität anhaftet, den Zeitgenossen unbemerkt. In Liebermann malt das neue, grossstädtisch mechanisierte Preussen sich selbst. Nicht seine Bauten und Säle: das wäre oberflächliche Spiegelung; sondern seinen Geist, projiziert auf Natur, Menschen und Dinge.

Der Sohn der Stadt, des jüdischen Patriziats, der übernationalen Bildung wurde zu diesem Dienst ausersehen; ein Mensch des Geistes und Willens, des Kampfes, der Leidenschaft und Reflexion musste es sein.

Selbstgebändigt, voll verhaltener Lebenskraft, scharf zugreifend und abweisend, sachlich und innerlich bewegt musste eine Kunst sich gestalten, durch die ein Volk der That, ein Geschlecht von Offizieren und Ingenieuren, von Arbeitern und Forschern sich seines Schauens bewusst werden sollte.

Nicht unbewusster Hang zur Natur, nicht Träumerei, Sehnsucht und Lyrik, nicht Mystik und Ekstase, nicht Pathos und Sinnenlust konnte der gewaltigen Betriebsamkeit des neupreussischen Geistes frommen. Diese Kunst musste beobachten, nicht deuten, sie musste darstellen, nicht ersinnen; sie charakterisierte durch Auswahl und Weglassung, nicht durch Übertreibung.

In allen kommenden Zeiten wird diese preussische Kunst Max Liebermanns leben, und bieten, was der stärksten zeitlichen Kunst zu bieten obliegt: das Bild ihrer Zeit. Sie wird nicht Stürme der Liebe und des Hasses erregen, sie wird mehr zum Auge des Kenners als zum Herzen des Enthusiasten sprechen. Aber sie wird dem Menschen das bedeutende Bild eines Menschen enthüllen, ein Bild der Beherrschtheit und Beherrschung, der Vornehmheit und Meisterschaft.

Walter Rathenau



STUDIE ZU DEM SCHLÄCHTER MIT KALB, BLEISTIFT, 1872



Es ist immer ein Genuss, zu sehen, was Liebermann gemalt und zu lesen, was er geschrieben hat. Denn Liebermann schreibt, wie er malt — so klar und so eminent persönlich — und es darf der Schriftsteller über dem Maler nicht vergessen werden, wenn es gilt, dem Künstler Worte des Dankes und der Verehrung zu sagen.

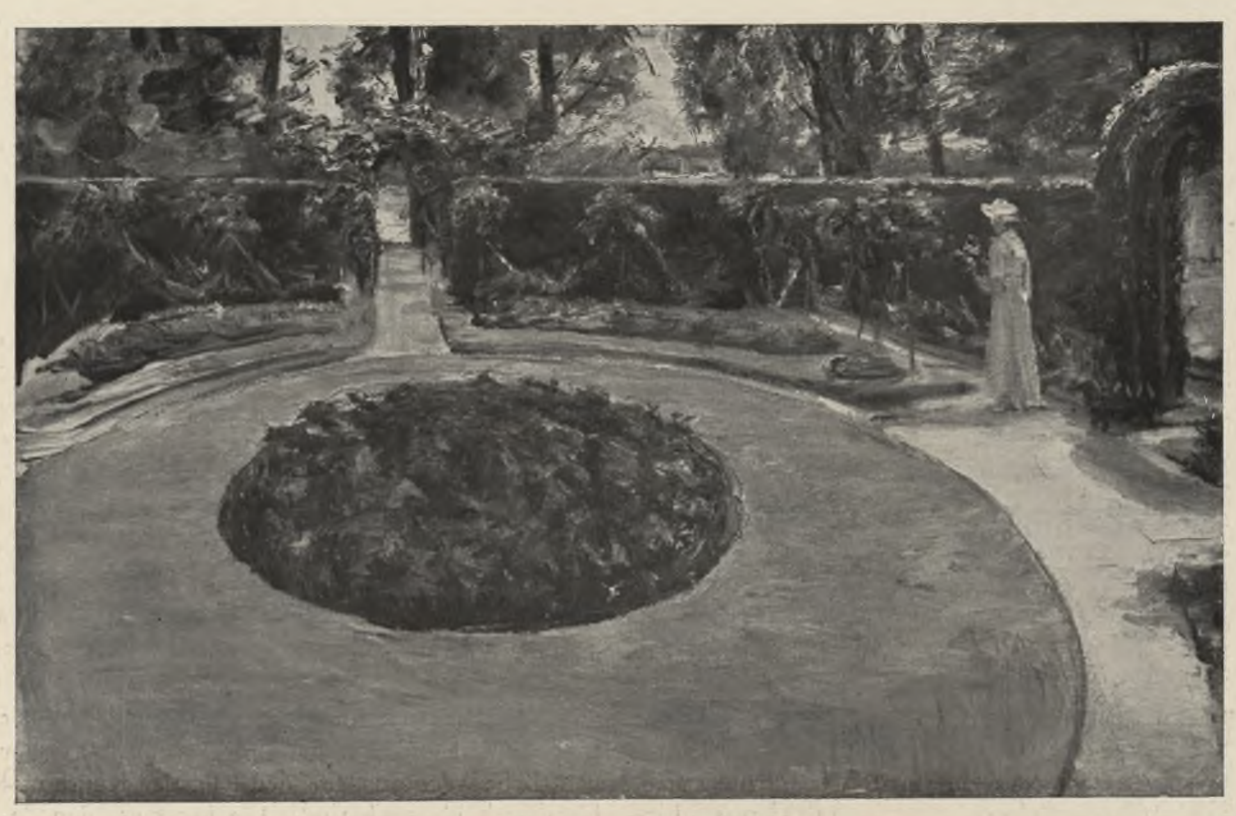
Liebermann schreibt als Maler, gleichsam mit dem Pinsel in der Hand. Und mehr noch; er schreibt als impressionistischer Maler, voller Schlagkraft und Lebendigkeit, Meister in der Kunst, anzudeuten und wegzulassen. So wahrt er die Frische der raschen Arbeit im Buch, wie die Skizze im Bilde.

Maler haben ihre eigene Sprache. Sie geht von der Anschauung aus, nicht vom Gedanken, das Wort entzündet sich an Kunstwerken, es taucht nicht auf am bilderfernen Schreibtisch.

Auch Liebermann sucht vom Sinnlichen her in den Geist der Kunst einzudringen, für ihn der natürliche Weg, da für den Künstler Kunst und Handwerk identisch sind. Ihn lockt es, den Begriff der „Phantasie in der Malerei" festzulegen im Gegensatz zur poetischen oder musikalischen Phantasie. Malerische Phantasie ist ihm die den malerischen Ausdrucksmitteln am meisten adäquate persönliche Auffassung der Natur. In der Kraft der Phantasie in diesem Sinne beruht der Wert der Malerei, vom Sujet ist er völlig unabhängig, das Problem der Qualität, um das Kunstgeschichte und Ästhetik gern einen grossen Bogen machen, wird schliesslich Liebermanns Kernfrage: er möchte klarmachen, weshalb er diese Malerei für gut, jene für schlecht hält.

Weil Liebermann als Maler und nur als Maler schreibt, gelingt es ihm, einer rein sinnlichen Kunst wie der des Degas besonders nahezukommen. Das unglaublich Persönliche der Formensprache, die Unvoreingenommenheit, die Kraft der Intuition, das Temperament und die malerisch geistreiche Komposition des grossen Impressionisten bezaubern ihn. Vielleicht fühlt er sich aber auch menschlich diesem Künstler nahe, der hinter einem kalten Skeptizismus verbarg, was er an zarten Regungen besass, weil er weniger den Zynismus als das Sentiment fürchtet.

Was Liebermann über andere Maler schreibt, ist nicht Kunstkritik, sondern Ausdruck seiner Ver-



GARTENBILD, 1916

ehrung für fremde Meisterschaft. Für ihn stehen alle guten Werke einander nahe; betont er doch immer wieder, dass alte und moderne Kunst in der individuellen Naturerfassung eng verwandt sind. Mit gleicher Wärme schreibt Liebermann über Degas, den Mann des malerischen Intellekts, wie über Israels, den Mann des Herzens, dessen Malerei er „ein schlichtes Volkslied" nennt. Schon das beweist, wie völlig frei Liebermann von dem deutschen Grundübel der Schulmeisterei, der ästhetischen wie der kunstgeschichtlichen, ist. Korrektheit, behende Leichtigkeit der Mache, eleganter Vortrag blenden ihn nicht, Unfertiges, Verzeichnungen schrecken ihn nicht — er fühlt heraus die malerische Kultur oder Unkultur, das wahre oder das verlogene Gefühl, den Funken von Genie, den Hauch des Lebens, kurz „ob einer ein Kerl ist oder nicht".

Sprühend lebendig wie der Gehalt ist auch die literarische Form der drei kleinen Bücher Liebermanns. An die Stelle langatmiger begrifflicher oder geschichtlicher Ausführungen setzt er die Künstleranekdote oder Zitate, die ihm aus Leben und Lektüre zuströmen. Mit einem Schlag erhellen seine Anekdoten weithin das ästhetische Gelände. Der heilige Augustin und Kant, Fontane und Goethe, Menzel, Schadow, Schwind und andere Maler von Geist kommen zu Worte, nicht so sehr um als Kronzeugen für Liebermann aufzutreten, als vielmehr, weil sie eine Erfahrung oder Wahrheit in klassischer Weise geprägt haben. Liebermann liebt die prägnant formulierten Gedanken und ist selbst Meister darin: z. B. „Alle Kunst ist Hieroglyphe." — „Was des Meisters würdig, ist echt." — Der Inhalt der Kunst ist die Persönlichkeit des Künstlers." — „Man kann ein sehr grosser Kunstgelehrter sein, ohne etwas von Kunst zu verstehen." — „Die Malerei besteht nicht in der Erfindung von Gedanken, sondern in der Erfindung der sichtbaren Form für den Gedanken."

Gelegenheitsarbeiten sind Liebermanns Aufsätze. Gerade das gibt ihnen den Reiz der Unmittelbarkeit und der Lebensnähe. Und weil er ein ungewöhnlich geistreicher Kopf ist, hat er sich keiner Partei und keiner Schulmeinung je gefangen gegeben. Liebermann sah die Richtungen kommen und gehen — der einzigen Richtung, der nach seinen Worten jeder Künstler folgen sollte, der Richtung des Herzens ist er treu geblieben als Maler wie als Schriftsteller.

Wilhelm Waetzoldt



GARTEN, 1916



Geht man heute zu Max Liebermann um ihn zur Feier seines siebzigsten Geburtstages zu beglückwünschen und ihm Dank zu sagen für alles, was er uns gegeben hat, dann wird er, jeder feierlichen Phrase abhold, wie er ist, einem ins Wort fallen mit der Frage: „Danken? Wofür?" Dann steht man da, und da man ihm doch nicht für jedes schöne Bild, das er gemalt hat, einzeln danken kann, schon weil das zu lange dauert, so muss man wohl eine allgemeine Formel mitbringen, die möglichst viel ausdrückt und nicht zu lange dauert. Denn der nächste Gratulant wartet schon.

Max Liebermann hat eine neue Naturanschauung in die deutsche Kunst gebracht und ihr zum Ausdruck verholfen. Das ewig Lebendige in der Natur hat er für die Kunst entdeckt und unsern Sinn auf das Ganze einer Erscheinung gerichtet, das Ganze, von dem jede Einzelheit, der Mensch, die Bäume, die Wellen und die Wiesen nur Teile einer grossen Harmonie sind. Als unsere Malerei im Atelierhaften wieder einmal zu ersticken drohte, riss er das Fenster auf und liess die Natur herein, Licht und Luft, Farbe und Bewegung. Dadurch, dass er den Bildwert des Einfachsten empfand, räumte er auf mit den damals noch allmächtigen Vorurteilen vom „würdigen Gegenstand". Er malte alles, was er sah, weil er es auf neue Weise sah, immer mit dem Gefühl für das Ganze einer Erscheinung und mit dem Sinn für die treibende lebendige Kraft, die dahinter steht. So hat er auch denen, die sich mit der Kunst nur platonisch beschäftigen, ein neues Naturgefühl gegeben und uns seine Welt lieben gelehrt. Dabei war es nicht zu vermeiden, dass die Generation, die unter seinem Einfluss gross ward, anfangs, wie es immer bei solchen Umwälzungen der Sehgewohnheiten geht, das Bild in der Natur sah. Aber das Grosse an seiner Kunst ist dies, dass man dann, zurückgekehrt, wieder gelernt hat, die Natur im Bilde zu sehen.

Denn er hat uns auch eine neue Schönheit gegeben, ja, uns eine neue Schönheit aufgezwungen. Wer von Bildern, die man noch nicht kennt, verlangt, dass sie so aussehen, wie Bilder, die man schon kennt, konnte mit seinen Werken nicht viel anfangen. Die Amsterdamer Waisenmädchen hatten so gar keinen Galerieton, das Altmännerhaus war so farblos und die Netzeflickerinnen so wenig sympathisch in der Technik, gar kein Email, gar kein Vortrag, nur geknetet. Aber es kam anders. Wir heute empfinden gerade dies als Notwendigkeit; und der rasende Sturm, der über die Dünenwiesen fegt, und die feine Pinselbewegung und das Zitternde, Schwebende, das die Sonnenflecken unter den Bäumen hascht, und das hastig Gezeichnete des Pferdes, das in der Brandung stampft und das sich als Bewegung nun über das ganze Bild fortpflanzt, und das Bunte der Fahnen und Kleider auf den Strandbildern, das mit dem grellen Sonnenlicht kämpft, das von ihm besiegt und zu einer hellen Harmonie beruhigt wird — alles das ist unsre neue Schönheit, — uns kostbarer als das geschliffene Email der Farboberfläche, vor dem früher die Kenner mit der Lupe sassen, wie vor einem Phänomen. Und die neue Art der Zeichnung, das ist erst recht eine neue Schönheit. Der charakteristische Ausdruck für eine Form, für eine Bewegung, suggestiv hingesetzt. Zwingend, wie aus der vollsten Beherrschung und dem tiefsten Verständnis des Organischen geboren — diese Art des Formausdrucks auf Bildern, Radierungen und Zeichnungen, bedeutet uns eine neue graphische Schönheit, die wir nicht wieder eintauschen möchten gegen die frühere Kalligraphie, die wir auch um holbeinische oder um ingreshafte Vollendung nicht wieder hergeben würden, weil sie ein Ausdruck unsres Lebensgefühles ist.

Eine neue Naturanschauung, eine neue Schönheit, ein Ausdruck unsres Lebensgefühles — es ist genug um dafür zu danken. Aber es ist noch nicht alles. Unter dem vielen, was noch bleibt, ist uns, die wir über Kunst räsonieren und die wir denen, die nicht soviel Zeit für Kunst haben, sagen sollen, worauf es ankommt — uns ist unter allem diesem besonders wertvoll die „Phantasie in der Malerei." Und neben dem grossen, ehrlichen, aufrechten Künstler, der eine neue Naturanschauung gebracht, neben dem grossen Maler und Zeichner, der uns eine neue Schönheit geschenkt hat, gebührt auch



DAMENBILDNIS, 1917

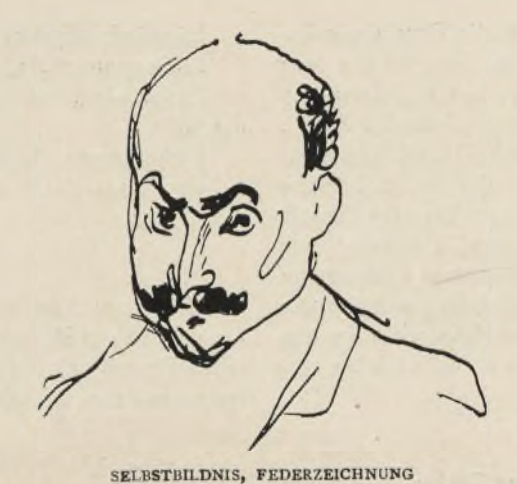
ein letztes Wort des Dankes dem Schriftsteller Max Liebermann.

Wir wünschen ihm ein tizianisch Alter. Unsretwegen. Einmal, damit er uns noch viele schöne Werke schenkt. Dann aber auch, damit, wenn die neue Generation, die andren Zielen nachjagt, behauptet, dass nur der Lebendige recht hat, damit er dann immer dasteht als ein auch Lebender, der nicht altert, sondern aus seiner Natur heraus ewig jung ist.

Emil Waldmann



GARTEN IN WANNSEE, 1916



SELBSTBILDNIS, FEDERZEICHNUNG

LIEBERMANN-ANEKDOTEN

In den achtziger Jahren begegnete Liebermann in München einem Bekannten, der in Gesellschaft eines Freundes, eines Generals a. D., war. Liebermann wurde dem General vorgestellt und die Drei spazierten gemeinsam weiter. Da das Gespräch sich gleich der Malerei zuwandte, fragte der General Liebermann, ob er Maler sei. Als die Drei nach einer Weile im Hofbräuhaus landeten, hörte die bedienende Kellnerin zufällig den Namen Liebermann und fragte: „Verzeihen's die Nachfrag: sind Sie halt der Maler Max Liebermann aus Berlin?“ „Ja, der bin ich schon“, antwortete der Künstler. „Schaun's, dös ist mir aber a Freud“, rief die Kellnerin, „a so a berühmten Künstler zu bedienen“. Der General hatte den Vorgang erstaunt verfolgt und meinte: „Na, in diesen Kreisen scheinen Sie ja recht bekannt zu sein!“

✻

Ein Kollege untersuchte sehr genau eine Zeichnung Liebermanns und fragte, wie er technisch gearbeitet hätte, ob er mit einem harten oder weichen Bleistift zeichne. Liebermann antwortete: „Mit Talent“.

✻

Zu einem Bildnismodell, das mit der Ähnlichkeit nicht recht zufrieden war, soll Liebermann gesagt haben: „Wissen Sie, ich habe Sie ähnlicher gemalt als Sie sind“.

✻

Ein Ausspruch Menzels vor Liebermanns „Flachsscheuern“: „Das ist der einzige, der Menschen macht und keine Modelle“.

✻

Als Liebermann in Haarlem Franz Hals kopierte, sass er einst in Gesellschaft eines sehr bekannten, bei Hofe einflussreichen deutschen Schlachtenmalers und eines anderen Künstlers im Café am grossen Markt. Die Rede kam auf Franz Hals und der grosse Maler fragte Liebermann: „Sagen Sie, wozu kopieren Sie das alte Zeug eigentlich, was finden Sie denn an dem Franz Hals?“ Liebermann antwortete: „Das ist so einfach nicht zu sagen, aber abgesehen von allem andern giebt es doch niemand, der so einen Kopf malen könnte.“ Da erhob sich der Begleiter und sagte mit ehrfurchtsvoller Gebärde: „Aber bitte, hier der Herr Professor. . .“

✻

Liebermann vor Rembrandts „Nachtwache:“ „Wenn man Franz Hals sieht, bekommt man Lust zum Malen, wenn man Rembrandt sieht, möchte man es aufgeben.“

✻

Liebermann über den Nutzen der Kunsthistoriker: „Die sind gar nicht so überflüssig. Wenn die nicht wären, wer sollte uns Künstlern wohl nach unserm Tode unsere schlechten Bilder für unecht erklären!“

✻

In der Zeit des Kunstkampfes wurde Liebermann nach seiner Meinung über den lautesten Gegner der neuen Kunst, über Anton von Werner, gefragt. Er antwortete: „Ick sage immer, wenn Anton von Werner ooch ohne Hände jeboren worden wäre — denn hätte er doch die jrösste Schnauze“.

✻

In einer Gesellschaft erzählte die Frau eines bekannten Malers in ungemein lebendiger Weise von einem französischen Herrensitz. Sie schilderte das mit einem stolzen Wappenspruch geschmückte Portal, die feierliche Herbststimmnng des Parks, die Vornehmheit der Schlossarchitektur und die melancholische Einsamkeit so eindringlich, dass die Gesellschaft ganz im Banne der romantischen Erzählung war und lautlos zuhörte. In die Stille platzte Liebermann mit dieser Bemerkung hinein: „Det ist gerade so wie neulich im Grunewald. Da war en Haus mit'n Spruch: Klein aber mein. Und davor war'n Schild: is zu verkoofen".

*

Liebermann hat einst das kleine Töchterchen Bodes gemalt. Als die Sitzungen beendet waren, stellte sich die Kleine vor das Bild und fragte: „Ist das Bild nu fertig?"

Liebermann: „Ja, jetzt ist das Bild fertig."

Das Kind: „Kommt das Bild nu zu Papa in's Museum?"

Liebermann: „Ja, jetzt kommt das Bild zu Papa".

Das Kind: „Und dann kommt ein goldener Rahmen darum?"

Liebermann: „Ja, dann wird es eingerahmt."

Das Kind: „Und dann wird es auch wohl schön?"

*

Auf einem Fest wurde Liebermann gefragt, ob er die dritte Frau eines Künstlers, der in dem Ruf stand, seine Frauen oft und schnell zu wechseln, kennen lernen möchte. Er sagte: „Nee, die überspring ick".

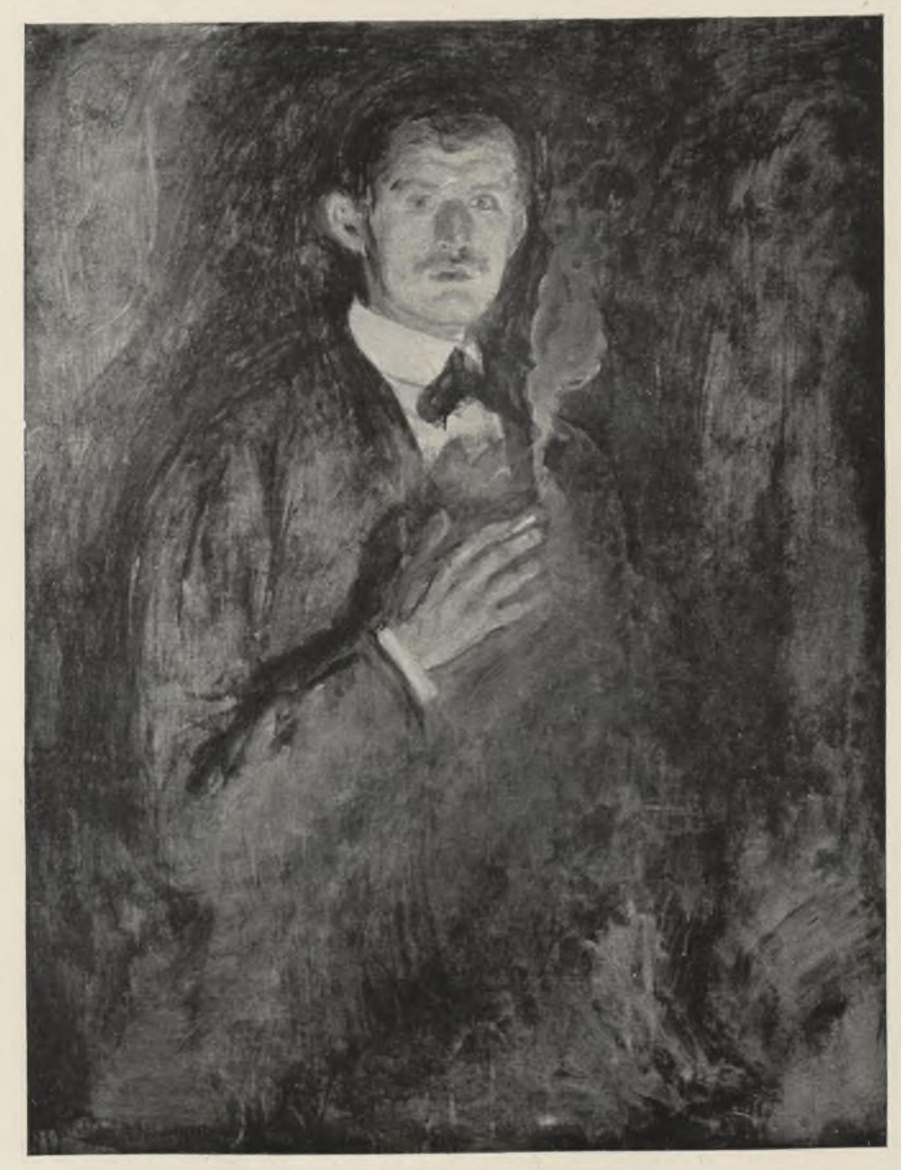
*

Liebermann zu einem Käufer, der ihn zur Vielmalerei verführen wollte: „Wissen Sie, lieber Herr, ich bin nicht mit der Kunst verheiratet; ich habe ein Verhältnis mit ihr."



ILLUSTRATION ZU KLEISTS KLEINEN ERZÄHLUNGEN. LITHOGRAPHIE

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 9. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



EDVARD MUNCH, SELBSTBILDNIS. 1895





MODERNE MEISTERKOPIEN

VON

AUGUST L. MAYER

Es ist nicht zu leugnen, dass die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts sehr stark durch das Galeriestudium der einzelnen Künstler in ihren verschiedenen Richtungen beeinflusst, ja zuweilen bestimmt worden ist. Gewiss hatte man auch in früheren Jahrhunderten es nicht versäumt, sich die Werke älterer Meister anzusehen und vieles daraus zu lernen; gewiss hat ja die Beschäftigung mit Michelangelo im sechzehnten Jahrhundert das Talent vieler nordischer Künstler aus dem Gleichgewicht gebracht und die Versenkung in Tizian Meistern wie Rubens, Poussin und Velazquez grossen Segen gespendet. Nie jedoch kann man von einer solchen Folge kunsthistorischer Orientierungen sprechen, wie im neunzehnten Jahrhundert. Es kommt dies zweifellos daher, dass im vergangenen Jahrhundert nicht nur die Reisemöglichkeiten besser und grösser und von den Künstlern mehr ausgenutzt wurden, sondern dass die grossen Gemäldegalerien, wie auch die Zugänglichmachung kleinerer Sammlungen in der Hauptsache ein Werk des neunzehnten Jahrhunderts sind. Die Grossen wie die Kleinen fanden nun eine überreiche Fülle von Anregungen vor sich ausgebreitet. Viele gingen ganz im Geist jener alten Meister auf, ohne weitere Selbstständigkeit zu gewinnen, viele verkümmerten gänzlich bei der Kopierarbeit für den kunstliebenden Bürger. War es früher den studierenden Künstlern vor allem darum zu tun, ein Erinnerungsbild an dieses oder jenes ältere Meisterwerk zu besitzen, so scheiden sich in neuerer Zeit zwei Gruppen scharf von einander. Die imitierenden Kopisten, die das betreffende Original gewissermassen fälschend zu wiederholen suchen, und jene, denen für ihre eignen Studienzwecken eine wenn auch noch so gute technische Reproduktion nicht genügt, die bei ihrer Kopierarbeit nicht nur sich eine Erinnerung an den farbigen Aufbau, an die koloristische Kom-

position des beteffenden Werkes verschaffen wollen, sondern auch den eigentlichen Geist, der sie aus jenem Werk anweht, wahrhaft zu erfassen suchen, um aus diesem engen Verkehr, der oft eine spannende Auseinandersetzung zu nennen ist, grössere Klarheit, und Hans von Marées in der Münchner Schackgalerie. Lenbach war zweifellos einer der geschicktesten Fälscherkopisten, seine Kopie der tizianischen „Himmlischen und irdischen Liebe" ist in ihrer Art unübertrefflich zu nennen. Lenbach ist aber auch



HANS VON MARÉES, ERINNERUNG AN RUBENS
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

reiche Anregung zu neuem eigenen Schaffen, zu einer Weiterführung dessen zu gewinnen, was der Kopierende in den betreffenden Gemälden bewundert. Besonders klar wird einem dieser Unterschied bei einem Vergleich der Kopien von der Hand Lenbachs als Hauptbeispiel für die Künstlergruppe anzuführen, deren Talent die allzu lebhafte und doch an Äusserlichkeiten hängen bleibende Beschäftigung mit der älteren Kunst zum Verderben geriet. Es ist eine bemerkenswerte Thatsache, dass in der Regel

die besten dieser fälschenden Kopisten ausserordentlich gut über die Technik der älteren Meister Bescheid wissen und anscheinend ganz in der Art jener Meister aufgehen, dagegen unfähig sind, irgend ein Bild von halbwegs persönlichem Charakter zu schaffen. in Auffassung und Komposition erwiesen, sondern in der Behandlung des Kolorits, wie in der gesamten technischen Behandlung von einer Trockenheit und langweiligen Glätte waren, dass man mit der Kunst jener Leute nur Bedauern haben konnte.



HANS VON MARÉES, KOPIE NACH RAFFAELS „DONNA VELATA"
MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Ja, ich habe wiederholt beobachten können, dass eine Reihe solch trefflicher Kopisten, die Greco, Velazquez und Franz Hals mit der gleichen Meisterschaft saftig und volltönend zu kopieren verstanden, in ihren eigenen Schöpfungen nicht nur kein Talent Es ist dies schliesslich aber doch nicht verwunderlich; denn eine auch noch so gute fälschende Kopie ist und bleibt ein Surrogat. In den allermeisten Fällen wird sich bei einem Vergleich mit dem Original fast auf den ersten Blick eine grössere Mattheit und

Flauheit verraten, aber auch ohne Vergleich mit dem Original wird ein empfindsames Auge bei einer auch noch so guten Kopie von der besprochenen Gattung die wahre Frische vermissen, jenen göttlichen Schöpfungsfunken, der dem Ganzen erst wahres Leben verleiht.

Eine wirkliche Meisterkopie wird stets in irgend einem Sinn eine Neuschöpfung sein, sie wird uns nicht nur das Erlebnis vermitteln, das der kopierende Maler vor dem älteren Werk erfuhr, sondern wird uns auch den älteren Meister von einer neuen Seite seiner universellen Bedeutung zeigen. Marées' Kopien lassen, worauf schon Meier-Graefe hingewiesen hat, die Entwicklung von dem äusserlichen Kopisten zu dem in dem Alten nach Neuem suchenden, den die Alten interpretierenden, selbständigen Künstler erkennen. Aber Marées hat nicht nur die Trockenheit seiner Palma-Kopie überwunden, sondern er ist über seine malerische Umbildung von Raffaels Donna Velata hinaus zu Rubens-Kopien gelangt, die man in Parallele zu Burckhardts prachtvollem Rubensbuch „Erinnerungen aus Rubens" nennen möchte.



EUGEN DELACROIX, NACH EINEM BILD DES MEDICEERCYKLUS VON RUBENS

Es ist sehr bemerkenswert, dass Tizians Gemälde nicht mehr von grossen Künstlern kopiert worden sind, als die des Rubens. Und bis in die neueste Zeit hinein geniesst der grosse Vlame bei den vorwärts Strebenden die gleiche Bewunderung, wie sein grösster Schüler im neunzehnten Jahrhundert, Delacroix. Was alle bei Rubens zu ergründen versuchen, ist nicht nur die Leidenschaftlichkeit der



GUSTAV COURBET, KOPIE NACH FRANZ HALS

Aufhellung ihrer Palette aufweisen, in ihrer Pinselführung immer delikater, feiner, kürzer werden; Greco, Rubens, Velazquez, Tiepolo, Manet, Monet und Cézanne, Leibl, Liebermann und Slevogt. Dagegen einige der allergrössten Meister, Tizian und Tintoretto, Hals und Rembrandt, sowie Goya mit einer zunehmenden Verdunkelung der Palette, die bei Tizian und Rembrandt vor allem zu den zauberhaft tiefleuchtenden Farben der Spätzeit geführt hat, eine stetige Verbreiterung der Technik mit sich führte. Es ist nun höchst lehrreich zu beobachten, wie die Spätwerke dieser zuletzt genannten Meister wohl in grosser Zahl von kleineren imitiert, ja bald absichtlich, bald unabsichtlich plagiiert worden sind, dagegen nicht von grossen Jüngern als Ausgangspunkt für neue Schöpfungen benutzt wurden. Denn die Grossen sahen ein, dass in diesen Werken wirklich ein letztes, höchst eigenes, nicht mehr höher entwickelbares gegeben war.

Nach diesen kurzen Ausführungen dürfte es wohl noch leichter verständlich sein, warum gerade Tizian in seiner mittleren Periode und vor allem Rubens eine solche nie versiegende Quelle für alle späteren Maler wurden. Man wird es auch verstehen, warum Cézanne den äusserlichen Anschluss an Delacroix aufgeben und sich in der Weise mit seinem grossen Landsmann auseinandersetzen musste, wie er es in seiner Darstellung von „Hagar und Ismael" gethan hat. Cézanne hat dieses Bild nach einem Werk von Delacroix geschaffen, das sich, wie wir durch Emile Bernard wissen, im Besitz des



EUGEN DELACROIX, LÖWENJAGD. NACH RUBENS

Bewegung und die Frische des Kolorits, sondern die sinnvolle Ordnung, die eigentümlich geheime Harmonie und Gesetzmässigkeit in Linien wie Farbkomposition. Die festlich rauschende Musik der Kunst eines Rubens, die im achtzehnten Jahrhundert in Tiepolo und Fragonard mozartisch aufzuklingen scheint, hat im neunzehnten Jahrhundert in Delacroix und Renoir ebenso eine Neubelebung erfahren, wie die des Frans Hals in Liebermann. Ehe wir nun auf einzelne Meisterkopien und ihre besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung näher eingehen, sei es gestattet, einige allgemeine Bemerkungen zum Kapitel der künstlerischen Handschrift einzufügen. Ich hoffe dadurch vor allem das eigentümliche Verhältnis von Cézanne und Delacroix besser erklären zu können. Wir können ähnlich der oben genannten Reihe Rubens—Renoir eine ganze Anzahl ähnlicher Serien aufstellen. Alle Künstler der betreffenden Reihe zeigen nicht nur inhaltlich, sondern in den meisten Fällen rein technisch die grösste Verwandtschaft miteinander und in mehr als einem Fall hat der jüngere sich kopierend in die Werke des älteren vertieft. Ich nenne zunächst gewissermassen als Gegenreihe zu der oben erwähnten: Correggio, Murillo, Vermeer, Corot mit ihrer leicht femininen, schimmernden Art. Danach die feingeistigen, oft kühl berechnenden Fra Bartolommeo, Holbein, Ingres, Degas, bei denen das dünne, scheinbar leidenschaftslose des Pinselstrichs auffällt. Eigentümlich vibrierend, von höchstem Glanz der Farbe und von bezwingender Logik im malerischen Aufbau ist die damit leicht verwandte Gruppe Eyck, Piero della Francesca, Bellini, Leibl, Cézanne; und voll klassischer Ruhe die abgeklärteste aller Gruppen Tizian, Velazquez, Rembrandt, Manet. Dieser steht schliesslich die Gruppe der in Linie, wie in Farbe dramatisch bewegten Romantiker gegenüber: Goes und Grünewald, Greco und Tintoretto, Goya und Daumier, Slevogt und van Gogh.

Besonders hingewiesen sei dann noch auf die eigentümliche Erscheinung, dass alle die Meister, die im Lauf ihrer Entwicklung eine immer stärkere



WILHELM LEIBL, KOPIE NACH SIMON DE VOS

Künstlers selbst befand. Man möchte fast sagen, dass Cézanne selten so vom Geist des von ihm hochverehrten Poussin getragen war, als er diese „Kopie“ gemalt hat. Es liegt in diesem kleinen Bild unendlich viel vom Geiste der französischen Kunst beschlossen.



EDUARD MANET, PHANTASIE NACH VELASQUEZ' „LES PETITS CAVALIERS“

Von der Kopie, die Delacroix nach der „Wildschweinsjagd“ des Rubens in der Dresdener Galerie gemacht und die jetzt in der Münchener Alten Pinakothek unter den Werken von Rubens Platz gefunden hat, durfte Meier-Graefe wenn auch übertreibend, so doch mit gewissem Recht sagen, dass in der Kopie die Erfindung grösser sei, als im Original, so vollkommen habe Delacroix alle Bedingungen des Motivs erfüllt. Die Bewegung, die das Rubens'sche Bild durchflutet, ist bei Delacroix noch gesteigert. An die Stelle des immerhin massvollen Rubens'schen Barocks, ist die brausende, überschäumende Romantik Delacroix' getreten. Wie sehr sich Delacroix bemühte die Bewegung



EDUARD MANET, KOPIE NACH VELASQUEZ' „LES PETITS CAVALIERS“
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS R. PIPER & CO., MÜNCHEN



VINCENT VAN GOGH, DER ERSTE SCHRITT. NACH MILLET
IM BESITZ DER MODERNEN GALERIE H. THANNHAUSER, MÜNCHEN

zu steigern, erkennt man vor allem auch aus den zahlreichen Pentimenten, die das Bild aufweist, namentlich bei der von dem Rubens'schen Vorbild besonders stark abweichenden Reiterfigur im Vordergrund rechts. Die grosse und neue Wirkung der Delacroix'schen Kopie liegt aber nicht nur an gewissen zeichnerischen Veränderungen, sondern an der sehr persönlichen Pointierung der Lichtverteilung (auch hier beachte man wieder den Reiter rechts mit den beiden Hunden; im gleichen Sinn wie bei dieser sind die Veränderungen auch bei den anderen Gruppen), wie der Farbengebung. Natürlich geht der Künstler von Rubens aus, aber ebenso wie eine kleine Veränderung im Duktus der Linie eine Rubensfigur zur echten Delacroixerscheinung wird, so bewirkt auch eine kleine Veränderung der Palette, dass wir es hier mit einer durch und durch originellen Schöpfung von Delacroix zu thun haben glauben. Schliesslich ist das, was bei Rubens noch bis zu gewissem Grade graphischen Charakter besitzt, der landschaftliche Hintergrund, in so eminenter Weise malerisch verklärt, dass man bei diesen eigenartigen, fast fantastisch unwirklich erscheinenden, fiederigen Bäumen mit dem weichen Laubwerk schon an Delacroix grossen Nachfolger, Renoir denken muss. In formaler, wie in farbiger Beziehung gemahnen wenige Schöpfungen Delacroix mehr an Renoir, als gerade dieser höchst stimmungsvolle und malerisch verklärte Hintergrund der Rubenskopie.

Ich bedaure hier nicht in einer Abbildung die Kopie Renoirs nach der „Judenhochzeit in Tanger" von Delacroix zeigen zu können, die das New-Yorker Haus des vor kurzem gestorbenen amerikanischen Eisenbahnkönigs J. P. Hill schmückt. Alles Schwere der Delacroix'schen Schöpfung ist in der lichten Kopie leicht geworden, alles strahlt in echt Renoirhafter, milder Weichheit.

Die Purrmann'sche Kopie des Betlehemitischen Kindermords von Rubens in der Münchener Pinakothek lässt unschwer erkennen, was den Künstler zu seiner Nachschöpfung veranlasst hat. Es ist die Farbenkomposition dieses in jeder Hinsicht grandiosen Rubens'schen Bildes, seine farbige Dynamik, nicht so sehr die blühende Palette des Rubens im allgemeinen, der Farbenreichtum, als vielmehr die



PAUL CEZANNE, HAGAR UND ISMAEL. NACH DELACROIX



VINCENT VAN GOGH, DIE TRINKER. NACH DAUMIER
MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS R. PIPER & CO., MÜNCHEN

ausserordentliche weise Verteilung und die ausserordentliche Kunst der Steigerung innerhalb der gesamten Komposition, wie bei den einzelnen Figuren. Purrmann hat keinen Augenblick daran gedacht, seine Technik zu verändern, die Malweise von Rubens äusserlich nachzuahmen. Aber man sieht deutlich, welche Summe von Belehrung und Anregung er aus der Unterhaltung mit Rubens zieht, wie er, dem es in seiner Kunst gerade darauf ankommt, die farbige Kraft seiner Objekte aufs höchste zu steigern, dadurch, dass die einzelnen Farbwerte im Bild unaufhörlich sich selbst einander steigern, hier neue Aufschlüsse über die Ökonomie der Mittel, wertvollste Winke für grosse komplizierte Farbkompositionen gewinnt.

Wie Proust uns in seinen so lesens- und liebenswerten „Erinnerungen an Manet" mitteilt, machte Manet, als er das bekannte kleine Bild im Louvre, das Velazquez zugeschrieben wird, die „Kavaliere", kopierte, mit einem Seufzer der Erleichterung die Bemerkung „Gottlob, das ist reinliche Arbeit, das verekelt einem gründlich allen Mischmasch und alle Saucen". Dieser Ausruf erklärt mit einem anderen Ausspruch des Meisters, den uns gleichfalls Proust überliefert hat, zur Genüge, was ihn an dem kleinen Bild reizte und fesseln musste. „Alles, was unnötig ist, ist mir ein Greuel: aber die Schwierigkeit ist, nur das zu sehen, was notwendig ist. Die Sudelküche der Malerei hat uns verdorben. Wie kann man sich davon freimachen? Wer wird uns die Einfachheit und Helligkeit wieder schenken? . . . ." Die Kopie zeigt deutlich, wie Manet so stark wie möglich die Modellierung der Figuren ohne die ihm verhassten Zwischentöne durchzuführen suchte, und wie der Künstler hier in verschiedenen Fällen noch über sein Vorbild hinausging, gar nicht zu sprechen davon, wie ausserordentlich gut Manet die prägnante, „reinliche Arbeit" seines Vorbildes verstanden hat.

Von den meisterlichen Kopien Max Liebermanns nach Frans Hals war erst im verflossenen

Jahrgang dieser Zeitschrift ausführlich die Rede. Ich möchte zum Schluss noch auf die höchst persönliche Aufarbeitung eines Milletschen Bildes durch van Gogh hinweisen. In der Kopie nach dem „ersten Schritt" Millets zeigt der Holländer besonders deutlich, wie grundverschieden sein Temperament von dem des von ihm als Menschen wie als Künstler so hochverehrten und in gewisser Hinsicht ja auch verwandten Franzosen war. Wie setzt sich bei van Gogh alles, in jedem Pinselstrich, in drängende Bewegung um. Wie verliert auch die kleinste Silhouette, jede Kontur die erhabene Ruhe des französischen Meisters. Das Urbild ist mit höchster Lebendigkeit umgearbeitet und das Kolorit, van Goghs persönlichstes Eigentum, trägt noch das letzte dazu bei, um dieser „Kopie" einen absoluten Eigenwert, die Bedeutung einer durchaus originellen Schöpfung zu verleihen. Von Haus aus mussten van Gogh Meister wie Delacroix und Daumier als malerische Temperamente noch mehr als Millet ans Herz gewachsen sein, und so ist es denn kein Wunder, wenn van Gogh für einen „Barmherzigen Samariter" (Meudon, Sammlung Schuffenecker) die Lithographie nach Delacroix's Gemälde zum Ausgangspunkt genommen und sich für Daumiers „Trinker" (Paris, Sammlung Esnault-Pelterie) so begeisterte, wie seine Kopie in der Sammlung Aghion in Paris beweist. Aber auch diese Kopie ist in ihrer Art eine ebenso selbständige Leistung wie jene Arbeit nach Millet. Gewiss wird man hier ganz anders wie beim „ersten Schritt" sofort das Urbild erkennen, aber sprühendes eigenstes Leben gewinnt diese Kopie durch die ganz neue echt van Goghsche Differenziertheit des Pinselstrichs, durch die klare persönliche Handschrift und darüber hinaus durch eine Daumier nach Möglichkeit noch steigernde Dringlichkeit des Gesamtausdrucks des Bildes, durch die ungemein starke expressionistische Note.



HANS PURRMANN, DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. NACH RUBENS



EDVARD MUNCH, MORGENSTUNDE

MUNCH

VON

CURT GLASER

Wer Munchs edel geschnittene Züge einmal gesehen hat, weiss, dass er von gutem Stamme ist. Sein Grossvater war Geistlicher, der Vater Arzt, und in einem Oheim gab die Familie ihrem Lande den bedeutendsten Geschichtsschreiber. Die Kindheit im Hause eines strengen und bigotten Vaters und einer kränklichen Mutter mag dem Heranwachsenden nicht immer leicht gewesen sein. Siechtum und Tod waren zu Gast. Schwindsucht raffte die Mutter dahin, Schwestern starben früh. Und der Knabe selbst ward von Krankheit heimgesucht. Aus Löiten in Hedemarken, wo der Vater Kreisarzt war, siedelte die Familie nach Kristiania über. Der Knabe ward zum Ingenieur bestimmt, um seinem offenkundigen Talent zum Zeichnen in einem bürgerlichen Berufe Rechnung zu tragen. Er besuchte die technische Schule seiner Heimatstadt. Aber ein schweres Krankenlager unterbrach die Studien, und nun ward seinem Wunsche Erfüllung. Er ging zum Künstlerberufe über und trat in die Kunst- und Gewerbeschule ein. Des Achtzehnjährigen Meister war der Bildhauer Middlethun.

Munch schloss sich dem Kreise jugendlicher Künstler an, denen die neuen Lehren, die von Frankreich und Deutschland gekommen waren, das Heil der Kunst dünkten. Christian Krogh, der um diese

Zeit selbst erst ein Dreissiger war, wurde zum Führer der Generation. Er brachte die Technik und die Farbe, die Manet in seinen späten Jahren ausgebildet hatte, nach dem Norden. Mit Bastien-Lepage in Frankreich, mit Uhde in Deutschland steht er in einer Reihe. Er gehört zu den Reichbegabten, denen doch die höhere Geistigkeit eines selbständigen Künstlertums versagt bleibt, die aber, der Menge verständlicher, rascheren Erfolg ernten, wenn auch nicht immer gleichermassen Dauer ihn lohnt. Den jungen Norwegern zum Anfang der achtziger Jahre ward Christian Krogh zum Propheten der neuen Kunst, und seinem Einfluss unterlag sichtlich auch Munch, dessen künstlerische Ausdrucksformen in seiner frühen Zeit denen des Älteren gleichen. Die Ähnlichkeit geht so weit, dass man keinen Grund findet, einer Erzählung zu misstrauen, die wissen will, dass in Kroghs Hauptbilde, der „Albertine", das 1889 entstand, eine der weiblichen Figuren von Munch selbst gemalt sei. Munchs eigene Bilder dieses Jahres, der grosse „Frühling", das Porträt Hans Jägers sind auf die gleichen Töne gestimmt, haben diese selben nach Grau gebrochenen Farben und die festvertriebene Materie der Spachteltechnik, wie ähnlich Uhde zur gleichen Zeit in Deutschland sie übte.



EDVARD MUNCH, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS, 1885

Die sieben Jahre von 1882 bis 1889 können Munchs eigentliche Lehrzeit heissen. Im Keime bereitet sich das Künftige. Themen, die später lange weiter klingen sollten, werden jetzt schon angeschlagen. Aber die Ausdrucksform hält sich im Rahmen einer schulmässigen Tradition. Ein neues Wollen regt sich, aber die Sprache ist noch nicht gefunden, die es Gestalt werden lässt.

Wenn schon diese ersten Werke, als sie in Ausstellungen dem Publikum gezeigt wurden, auf heftigsten Widerspruch stiessen, so galt dieses Urteil einem Stile, der damals noch keineswegs sich durchgesetzt hatte, der kühn und aufrührerisch schien, den Munch selbst aber innerlich bereits überwunden hatte. Trotzdem konnte den starken Leistungen des jungen Künstlers der Erfolg nicht fehlen. Den Sommer des Jahres 1888 verbrachte er zum ersten Male in Aasgaarstrand, wo er die Landschaft fand, die er gesucht hatte, und das grosse Gemälde, das dort entstand, erwarb einem höhnenden Publikum zum Trotz der Maler Werenskiold.

Der folgende Winter sah Munch wieder auf einem langen und hartnäckigen Krankenlager. Bei den Einsichtigen war sein Ruf nun gefestigt, und einflussreiche Freunde brachten es dahin, dass ihm ein Staatsstipendium erteilt wurde. Munch ging nach Paris. Er liess sich in Bonnats Atelier auf-



EDVARD MUNCH, FRÜHLING, 1889

nehmen. Aber die solide Technik des Akademikers konnte dem jungen Mann, der längst jeder Schule entwachsen war, nicht viel mehr geben. Um so eifriger erfasste er all das Neue, das er um sich sah. Pissarros Kunst übte tiefen Eindruck. Er vernahm das neue Evangelium, das Seurat und Signac verkündeten, und auch von der Welt, die Gauguin der Kunst erschloss, mag schon damals eine Kunde zu Munch gedrungen sein. In der Folgezeit lebte und arbeitete er teils in Frankreich und an der Riviera, teils in der Heimat. Zwei Ausstellungen, die er in Kristiania veranstaltete, hatten den gewohnten Misserfolg bei Presse wie Publikum.

Ein Zufall brachte die erste entscheidende Wendung. Der norwegische Maler Normann, der in Berlin lebte, schlug im Verein Berliner Künstler vor, seinen jungen Landsmann zu einer Ausstellung in der Reichshauptstadt einzuladen. Die damals zustimmten, ahnten nicht, wie folgenreich dieser Schritt für das gesamte Berliner Kunstleben werden sollte. Ein allgemeiner Sturm der Entrüstung erhob sich, als die Ausstellung im Architektenhause eröffnet wurde. Ludwig Pietsch war nur der Wortführer der allgemeinen Stimmung, als er energisch den Schluss dieser schändlichen Veranstaltung forderte. Anton von Werner, der Vorsitzende der Vereinigung, die Munch aus freien Stücken zu Gast geladen hatte, verlangte nicht minder kategorisch die Zurückziehung der Bilder. In einer stürmischen Sitzung prallten die Gemüter heftig aufeinander. Man war nicht gar so uneinig in der Verurteilung dieser Kunst. Aber ein so schnöder Bruch des Gastrechts erschien vielen denn doch als unerlaubt und ehrlos. Trotzdem siegten die Gegner. Zweihundert Stimmen standen gegen hundertdreissig. Und nach wenigen Tagen ihres Bestehens ward die Ausstellung geschlossen.

Der Protest, der Munch in Berlin sich entgegenstellte, war nicht minder leidenschaftlich als der, dem ein Menschenalter zuvor Manet in Paris begegnet war. Es ist der letzte jener grossen und berühmt gewordenen Kämpfe, die im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts um neue Kunst die Gemüter erhitzten, und die in unserer Zeit eine Gruppe italienischer Halbkünstler nur künstlich in wohlvorbereiteten Schlachten um ihre Werke zu entfachen suchte. Der Reklamegeist hatte gefunden, dass jeder heftige Protest von ebenso leidenschaftlicher Parteinahme begleitet war, und indem sie ihre Gegner mit bewussten Mitteln zur Wut reizten, hofften sie bei Freunden um so begeistertere Zustimmung zu finden.

Munch hatte wohl an nichts weniger gedacht als an einen solchen Erfolg seiner Ausstellung. Er war gezwungen, seine Bilder zurückzuziehen, aber er wollte nicht auf seine Ausstellung verzichten, nachdem er die 55 Werke von Kristiania nach Berlin übergeführt hatte. Und er mietete ein Lokal in der Friedrichsrasse, in dem er nun unter eigener Verantwortung seine Gemälde zeigte.



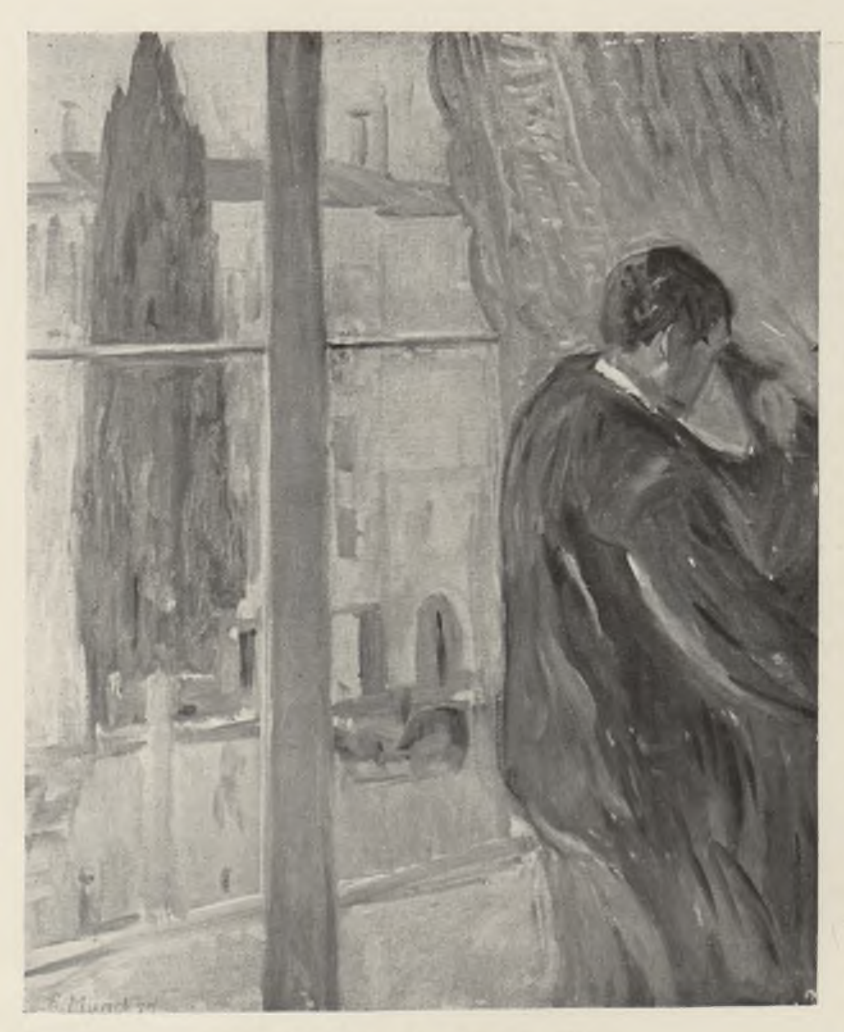
EDVARD MUNCH, DAS KRANKE MÄDCHEN. ZWEITE FASSUNG, 1896

Im Kunstverein führte das Ereignis zu einer Spaltung, die schliesslich den Austritt einer grossen Zahl der Mitglieder und die Gründung der Berliner Sezession zur Folge hatte. Aber Munch selbst, dessen Werke den Zündstoff nach Berlin getragen hatten, blieb abseits. In einem Freundeskreis, dem Strindberg und Przybyszewsky angehörten, fand er die Anregung, die er brauchte. Berlin wurde ihm nun zur zweiten Heimat, und seine Zeit teilte sich zwischen Deutschland und Norwegen. Reisen nach Paris und Italien kamen hinzu. Ähnliche Ausstellungen wie die im Equitable-Palast schlossen sich in den beiden folgenden Jahren noch an. In Moabit die eine, Unter den Linden die andere. Aber das grosse Ereignis blieb jene erste, die als unschuldiger Anlass der Funken geworden war, der ein Pulverfass entzündet.

Das war im Jahre 1892 gewesen. Munch war damals ein Dreissiger, und die Bilder, die in jener Ausstellung des Architektenhauses hingen, erscheinen heut wie klassische Schöpfungen einer Vergangenheit, die längst jeder Diskussion enthoben ist. Nicht so die Werke, die ein Jahrzehnt später die Berliner Sezession zeigte. Die neue Künstlervereinigung in Berlin, zu deren Entstehen Munch den Anlass gegeben hatte, war keineswegs auch vom ersten Tage an für seine Kunst eingetreten. Den Formfehler, den man begangen hatte, verurteilten viele. Darum hatten sie für den ausländischen Gast Partei genommen. Die merkwürdig heterogene Zusammensetzung der Sezession in ihren Anfängen ist gewiss zum Teil auf diesen ersten, zufälligen Anlass der Spaltung des alten Vereins zurückzuführen. Jedenfalls bedurfte es im Jahre 1902 nicht weniger Verhandlungen, bis es dazu kam, dass Munch eine Ausstellungsgelegenheit gegeben wurde, wie er sie wünschte und brauchte. Munch war nicht damit gedient, ein paar Bilder zeigen zu können, wie andere es thun. Er dachte an Räume, die ganz seiner Kunst gehörten, und nun erlaubte man ihm wenigstens, seinen grossen Fries zu hängen, den er inzwischen vollendet hatte.

Seit den reinigenden Gewittern der neunziger Jahre war die Stellung, die Presse und Publikum der bildenden Kunst gegenüber einnahmen, gründlich verändert. Der neuen Bewegung fehlte es nicht mehr an verständnisvollen Beurteilern, und wenn auch die Feinde und Spötter in der Überzahl blieben, so war ihnen doch der Sieg nicht mehr so leicht wie zehn Jahre zuvor, und sie fühlten langsam, dass die kleine Partei ihrer Gegner einem sicheren Siege entgegenschritt.

Munch hatte zunächst nicht viel Vorteil von dieser veränderten Lage. Der Kampf ging noch



EDVARD MUNCH, DER KUSS, 1892

bildung in Munchs Werken verborgen lagen, gehörte Albert Kollmann, der mit merkwürdig feinem und sicherem Verstehen den künstlerischen Bewegungen seiner Zeit gefolgt war. Er wusste einen der fortgeschrittensten Liebhaber zu bestimmen, Munch in seinem Atelier in der Lützowstrasse aufzusuchen und ein grosses Bild um einen angemessenen Preis zu erwerben. So entstanden die Beziehungen Munchs zu Dr. Linde in Lübeck, die in der Folge wichtig genug werden sollten, da die Freundschaft dem Künstler eine materielle Stütze gab, und Aufträge des Sammlers den Maler in sein Haus nach Lübeck führten, wo eine Reihe der schönsten Werke Munchs entstanden.

Für den Künstler war aber auch ein so feinfühliger Amateur und Auftraggeber nicht das Ziel seiner Wünsche. Er brauchte freie Hand und einen Raum, in dem er seine Ideen verwirklichen konnte. Ein Fries, wie er ihn in der Ausstellung der Sezession gezeigt hatte, sollte eine dauernde Heimstatt finden. Schliesslich stellte Linde den Raum zur Verfügung. Im Sommer des Jahres 1903 wurden die Teile in Norwegen ausgeführt. 1904 langten sie in Lübeck an. Aber Linde konnte sich nicht entschliessen, ihnen den versprochenen Platz zu geben. Die Bilder gingen zurück, Munch war um eine neue Enttäuschung reicher.

Ein paar Jahre später fand er endlich die Gelegenheit, den lange geplanten und in verschiedenen Varianten ausgeführten Fries in einem eigenen Raume aufs neue zu malen. Max Reinhardt, für den er eine Aufführung von Ibsens Gespenstern inszeniert hatte, räumte dem Künstler einen Saal in dem neueröffneten Kammerspielhause ein. Und hier schuf Munch eine neue, die letzte Variante seines grossen Werkes. Der Saal war ursprünglich zum Foyerraum bestimmt. Aus praktischen Gründen erwies er sich ungeeignet für den Zweck. So blieb er verschlossen und unzugänglich. Das Werk, das an sichtbarer Stelle hatte stehen sollen, war zu ver-

um Manet und seinen Kreis, deren Kunst in Berlin durchgesetzt werden musste, und um Liebermann und seine Gefolgsleute, die gegen die Partei der Offiziellen um die Führung zu ringen hatten. Ihnen galt Munch als wenig erwünschter Eindringling. Bereitete sein Werk doch einen neuen Umsturz vor, da das Alte noch lange nicht auf der ganzen Linie siegreich war.

Das klar zu erkennen, sind damals allerdings nicht viele imstande gewesen. Auch den Wohlmeinenden galt Munch im besten Falle nicht viel mehr als ein Sonderling und Aussenseiter. Nicht leicht konnte man an seinen Werken vorübergehen. Aber ihr literarischer Gehalt wirkte mehr als ihre künstlerische Form und ihre wahre Bedeutung blieb den meisten verborgen. Zu denen, die damals schon ahnten, dass hier eine starke Gegenströmung sich vorbereitete, dass Keime einer künftigen Neu-



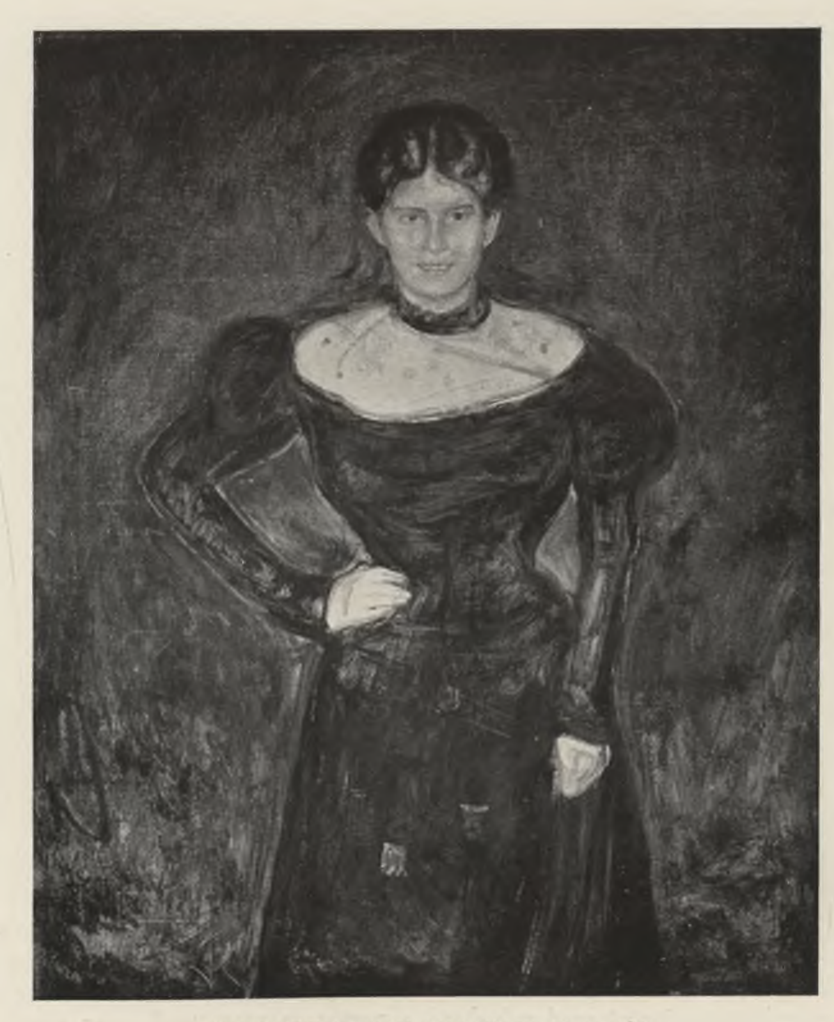
EDVARD MUNCH, STURM, 1893

borgenem Dasein verurteilt. Nur wenige Freunde des Künstlers, die um die Existenz der Malereien wussten, liessen sich ab und zu den Raum öffnen, und einmal im Jahre nur, wenn in den Kammerspielen das grosse Faschingsfest sich abspielte, flutete ein Strom vom Tanz erhitzter Menschen durch den Saal, deren farbenfrohe Buntheit und ausgelassene Lebensfreude in merkwürdigem Kontrast stand zu den mattfarbenen und schwermütigen Bildern, die droben von den Wänden schauten. Sechs Jahre hing Munchs Fries an dieser Stelle, nur von wenigen beachtet. Umbaupläne hatten schliesslich die Veräusserung zur Folge. Und nun sind die Teile auch dieses Werkes zerstreut..

Inzwischen führte ein unruhevolles Leben Munch durch manche deutsche Städte. Er malte in Hamburg mehrere Porträts, folgte Graf Kesslers Ruf nach Weimar, wo er zu Frau Förster-Nietzsche in Beziehung trat. Von dort ging er nach Elgersburg in Thüringen. Im Jahre 1904 war er wieder dauernd in Berlin. Die Verbindung mit Dr. Linde wurde Anlass zu wiederholtem Aufenthalt in Lübeck. Und in dem benachbarten Warnemünde war er im Sommer des Jahres 1907 thätig.

Die Wanderjahre des Künstlers näherten sich nun ihrem Ende. Es zog ihn nach der Heimat zurück, aller Missachtung zum Trotz, die er dort erfahren hatte, trotz vieler Neider und Feinde, die ihm drohten. Fanden sich doch auch verstehende Freunde. Unter den Genossen seiner Jugend vor allem Jens Thiis, der früh schon für den Künstler eingetreten war, und, nun der Direktor des norwegischen Museums in Kristiania geworden, es als seine vornehmste Aufgabe betrachtete, den grössten Künstler, den das Land hervorgebracht hat, mit einer stattlichen Zahl seiner Hauptwerke in der Sammlung würdig zu zeigen.

Im Jahre 1909 lebte Munch wesentlich in Kopenhagen. Hier gesundete er von manchen Stürmen eines wildbewegten Daseins. Gefestigt und als ein neuer Mensch kehrte er endlich in die Heimat zurück. Aber es zog ihn in die Einsamkeit. Er hatte nicht viel Gutes von den Menschen erfahren, und er war manchen Lockungen der Welt unterlegen. So scheute er Erinnerungen. Die Strassen der Hauptstadt waren ihm erfüllt mit Gespenstern einer Vergangenheit, die er nicht noch einmal heraufbeschwören mochte. Draussen in der Natur und unter einfachen Menschen, die nicht krank waren von den neuen Ideen, die der jungen Intelligenz des Landes in den achtziger Jahren den Boden unterhöhlt hatten, dort fand Munch sich von neuem. In Kragerö,



EDVARD MUNCH, FRAU AASE NÖRREGAARD. 1899

einem einsamen Fischerdorf, das abgelegen am Fjord nur von wenigen Dampfern berührt wird, suchte Munch eine Wohnstätte, und hier schuf er den mächtigen Zyklus seiner Wandbilder für die Universität von Kristiania.

Der Heimgekehrte schenkte seinem Lande das reife Werk. Und auch dieses wurde ihm zur Tragödie. Keine Bitternis sollte ihm erspart bleiben. Er wurde nicht mehr vehöhnt und verspottet wie einst. Man begegnete ihm mit Achtung. Aber sein Werk wurde verschmäht. Eine Jury war eingesetzt worden, die aus drei Mitgliedern bestand und die eingelieferten Entwürfe zu prüfen hatte. Zwei von ihnen stimmten für Munchs Gemälde. Jens Thiis trat mit aller Wärme für das Werk des Freundes ein. Auch Joachim Skovgaard, der dänische Monumentalmaler, nahm mit Entschiedenheit Munchs Partei. Nur der dritte, der alte Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kristiania, stellte sich dagegen. Er gab in seinem Gutachten zu, dass sein Augenlicht zu sehr geschwächt sei, um die Bilder noch beurteilen zu können, aber für den Festsaal der Universität seien sie nicht geeignet.

Zwei Stimmen hätten genügen sollen, Munch den Auftrag zu sichern. Da der Gegner aber in der Jury als einziges Mitglied der Körperschaft sass, für deren Gebäude das Werk bestimmt war, wog seine Stimme schwerer, und allen Bemühungen der begeisterten Anhänger des Künstlers sollte es lange Zeit nicht gelingen, die Ausführung der Entwürfe zu sichern.

So hatte Munch wieder kurz vor der Erfüllung seines Lebenswunsches gestanden, und aufs neue war sie vereitelt worden. Ein würdiger Raum sollte ganz seiner Kunst gehören. Er hatte sein Recht darauf erworben und es wurde ihm trotzdem genommen. Inzwischen aber bereitete sich in Deutschland der endgültige Sieg seiner Kunst



EDVARD MUNCH, ALBERT KOLLMANN, 1901

vor. Wieder waren zehn Jahre verflossen seit jener Ausstellung der Berliner Sezession, in der Munch mit einer geschlossenen Reihe seiner Werke vor das Publikum getreten war. Zwanzig Jahre waren vergangen seit den denkwürdigen Ereignissen des Jahres 1892. Inzwischen hatte sich die Lage der Kunst gründlich verändert. Eine neue Jugend war herangewachsen. Und in den Idealen ihrer Väter sah sie wie stets nur Hemmungen ihres eigenen Wollens. In Köln wurde die erste grosse Manifestation der neuen Kunst veranstaltet. Ein eigener Bund hatte sich dort gegründet, und für das Jahr 1912 bereitete er die entscheidende That vor, mit der die Welt von dem Siege einer neuen Kunst überzeugt werden sollte. Nicht alles glückte, wie es geplant war. Die Organisation war nicht imstande, die Spreu von dem Weizen zu sondern. Vieles Unreife, vieles im besten Falle Problematische wurde gezeigt. Aber eines hatten die Veranstalter klar erkannt, dass es galt, in ihren Stammvätern Sinn und Recht der neuen Bewegung zu zeigen. Und mit Van Gogh, Cézanne, Gauguin erhielt Munch einen Ehrensaal als eine der Säulen moderner Malerei.

Munch war zum Klassiker geworden, und er wurde zugleich aufs neue auf den Kampfplatz gezerrt. Aller Zorn einer erbitterten Gegnerschaft, die gegen diese Ausstellung sich erhob, galt nun mit den anderen wieder auch ihm. Der Aussenseiter von einst war in den Mittelpunkt gerückt. Seine Kunst, die für merkwürdig und unverständlich gegolten hatte, stand im Brennpunkt des allgemeinen Interesses. Er wurde zum Führer einer neuen Generation, die ihn auf ihren Schild erhob, seinen Namen auf ihre Fahnen schrieb. Während seine Altersgenossen nun in behaglichen Pfründen sassen, stand er aufs neue mitten im Kampf. Und die einst für ihn Partei genommen hatten, da gemeinsame Feinde sie in den gleichen Reihen ver-



EDVARD MUNCH, PFADFINDER, 1910-1911

einten, mussten nun gegen ihn sich stellen, da er bei den neuen Widersachern stand, die aus den Scharen der Jungen sich gegen sie erhoben.

Trotzdem bedeutete der Saal in Köln einen grossen Erfolg. Munch stand zum ersten Male in einer Ausstellung nicht als ein Fremdling in seiner Umgebung. Gleiches Streben gab sich an vielen Stellen kund. Nur dass seine Werke wie Zeugen reifer Meisterschaft über vielen Versuchen und noch krampfhaftem Bemühen sich erhoben. Diesen Eindruck mussten auch die Gegner damals gewinnen, mussten erkennen, dass hier das Reich eines grossen Künstlers sich aufthat, dessen Werk nicht umsonst gewesen.

Der Ansturm der Jungen zog überall seine Kreise. Die alten Organisationen wurden gesprengt, da eine neue Generation Einlass forderte. Auch die Berliner Sezession zerbrach in diesen Wirren. Und als die kräftigeren und fortschrittlichen Elemente sich wieder zusammenfanden, um ohne neuen Verein zunächst eine Ausstellung zu unternehmen, da rief man wieder Munch. Zehn Jahre zuvor hätte niemand daran gedacht, seinen Fries in den Mittelpunkt der Ausstellung zu rücken. Genug, dass man ihm überhaupt einen Raum gab. Und er musste sich mit dem Vorsaal begnügen, in dem die Skulpturen standen. Jetzt war es anders geworden. Es gab gar keine Diskussion mehr darum, dass Munch der grosse

Mittelsaal eingeräumt wurde. Hier zeigte er zum ersten Male einem weiteren Publikum seine Universitätsbilder. Da die originalgrossen Entwürfe viel zu umfangreich für den Saal gewesen wären, musste man sich mit kleineren Studien begnügen, die immerhin ein Bild gaben von der gewaltigen und festlichen Wirkung des Ganzen.

Was sonst noch zu sehen war, verschwand neben diesem Werke. Der lang Verkannte war nun auch nach Berlin im Triumphe zurückgekehrt. Die Ausstellung wurde zugleich zur Feier des Fünfzigjährigen. Der Ruf nach einer Ausstellung anderer Gemälde seiner Hand wurde laut. Der Kunstsalon Gurlitt stellte seine Räume zur Verfügung. Hier sah man zwei Monate später einen imposanten Ausschnitt aus dem Lebenswerk des Künstlers. Diese Ausstellung erst war der entscheidende Erfolg. Die Presse, die früher so selbstsicher gewesen war in ihrer Ablehnung, fand nun nicht genug der Worte begeisterten Lobes. Und das Publikum bekundete ein Interesse, wie es nur seltenen Ereignissen noch entgegengebracht wird. Die Ausstellung wurde zu einer Sensation. Endlich ein voller Sieg. Keinem Urteilsfähigen konnte es mehr zweifelhaft bleiben, dass Munch in der Reihe der Grossen unserer Zeit seinen sicheren Platz errungen hatte.



EDVARD MUNCH, HAFEN



KÄTHE KOLLWITZ, SELBSTBILDNIS AM TISCH, ERSTE FASSUNG, 1893?

KÄTHE KOLLWITZ

VON

JULIUS ELIAS

Meister Puvis, Sie sind ein wohlthuender Geist," sagte zu Puvis de Chavannes ein Schüler, der das neue Werk des Lehrers sehen durfte. Dieser schauende Poet und poetische Erschauer, der mit moderner Seele das klassische Altertum suchte, ist ungefähr in allem das gerade Gegenteil der Künstlererscheinung, von der hier gesprochen werden soll. Aber sehr verwandt sind beide in jener schönen Menschlichkeit, die die bildende Kunst als Ausdrucksmittel gewählt hat für eine lebendige Wirkung auf Menschengemüter. Und beide sind pathetische Naturen, die durch eine besondere literarische Bildung befruchtet wurden, und beide sind Propheten einer besseren Welt. So darf man auch wohl von Käthe Kollwitz sagen: sie sei ein wohlthuender Geist. Sie klagt an, um das Gute im Menschen frei zu machen; sie schlägt Wunden, um zu heilen; sie zeigt das soziale Elend, damit das Glück wieder auf Erden wohnen könne; sie rollt Tragödien auf, weil sie den Menschen Idyllen erwünscht; sie ballt Wolken



KÄTHE KOLLWITZ, NOT. ERSTER ZUSTAND, 1896?



KÄTHE KOLLWITZ, DIE GEFANGENEN. RADIERUNG, ZWEITER ZUSTAND, 1908

zusammen, um am weiten Horizont die Sonne schimmern zu lassen; sie gesellt zum Leid die Seligkeit des Erbarmens. So treffen lateinische Heiterkeit und deutsche Naturtiefe auf der Gesinnungsgrenze zusammen. Nur scheinbar ist Frau Kollwitz ein destruktiver Kopf; in Wahrheit ist sie eine romantische Bejaherin.

Ich denke Jahrzehnte zurück. Da wird in meiner Erinnerung die erste künstlerische Spur dieser begabten Frau wieder deutlicher. Es war 1893. Damals kriselte es im Berliner Kunstbetrieb. Sezessionsgelüste tauchten auf, nach Pariser und Münchener Mustern. Als Vorläufer wurde der Verein der XI gegründet; aber nach Art der „Freien Bühne" trachtete man auch nach einem „Freien Salon". Am 6. Juni wurde er eröffnet — im Hohenzollern-Panorama, nahe dem Glaspalast, wo die Mitglieder der neuen Gemeinschaft abgelehnt und brüskiert worden waren. Der Stifter war der Bildhauer Max Klein; Ludwig von Hofmann hatte das Plakat entworfen; der insultierte Edvard Munch war Aussteller und Kampfruf. Sicherlich war die Unternehmung nicht allein als ein Protest gegen die Macht des Herkommens, sondern vor allem auch als eine abgeschlossene künstlerische Leistung für sich zu betrachten, — Werke, die en bloc von Dahl, Dielitz, Kameke, Geiger und Thumann zurückgewiesen wurden, mussten unbedingt ihren Entwicklungswert haben. Dieser Meinung war die Berliner Kritik nicht, wenigstens nicht die Vertreter der „grossen" Zeitungen, die damals sehr fortschrittlich in allen Dingen waren, nur nicht in der bildenden Kunst. Diese Herren höhnten; aber auch die rezensierenden Freunde der Moderne hatten für den Freien Salon durchaus kein Wort der Aufmunterung: sie hätten ja sonst in den fürchterlichen Ruf gelangen können, Anhänger von „Richtungen" und „Schulen" zu sein. So konstruierten sie künstlich einen Gegensatz zwischen grossen und kleinen Revolutionären und glaubten die „kleinen"



KÄTHE KOLLWITZ, DIE CARMAGNOLE. RADIERUNG, ZWEITER ZUSTAND. 1901

mit mehr Suffisance als Einsicht in die Künstlercharaktere abthun zu können.

Zu den „kleinen" Revolutionären gehörte auch eine Malerin, die zwei Bilder und eine Radierung beigesteuert hatte und im übrigen sich sehr schüchtern im Hintergrund der Ereignisse hielt: Käthe Kollwitz. Ich hatte den Namen nie zuvor gehört und schrieb in Barths „Nation" und Eugen Richters „Freisinnige Zeitung" ungefähr dieses: Fast allen Betrachtern ist das entschiedene Talent einer jungen Frau entgangen, die den Schimpf der ersten Abweisung um so leichter wird ertragen können, als sie einer reichen Künstlerzukunft sicher sein darf. Käthe Kollwitz hat sich in München durch Ludwig Herterich zum jungen Kolorismus ermuntern lassen, aber auch mit offenen Augen die Schotten betrachtet und jene aufstrebenden Münchener, die sich an den Schotten gebildet haben, z. B. Otto Eckmann und Peter Behrens. Edvard Munch hat ihr ebenfalls Eindruck gemacht: die Wiederholung eines Munchschen Motivs — ein Mann, der in dem dämmerstundlichen Halbdunkel des Innenraumes eine Zigarre raucht, deren spitzer Brand eine farbige Pointe giebt — beruht nicht auf Zufall. Diese Studie wie der Ausschnitt einer abendlichen Strasse mit Arbeitern sind von seltenem Reize. Frau Kollwitz empfindet sehr einfach und intensiv die Natur, in klaren, runden Eindrücken, und sie liebt die unbestimmten Zeiten, und tiefe flockig-wohlige Farben. Ein sehr ernstes Kunstbemühen.

Überliest man heute die eigenen Aufzeichnungen in den alten Blättern wieder, so kommen sie einem abgegriffen und simpel vor; solche Bewertungsform ist inzwischen Gemeingut geworden. Damals aber war im Berliner Zeitungswald dieser Ton etwas Neues, und er wurde von den Pietsch und Rosenberg für Gehirnparalyse erklärt. Ich machte bald darauf die persönliche Bekanntschaft der Frau Dr. Kollwitz. Sie erzählte von Vergangenem und Gegenwärtigem. Sie hatte eine Bilderreihe aus dem „Germinal" vor, — aber sie wusste nicht recht, ob etwas daraus werden würde: denn, meinte sie, wie mir die Radierung vom Freien Salon („Frau an der Kirchenmauer") wohl gezeigt habe, sei sie schon wieder auf anderen Pfaden; mit der Malerei würde es wohl nicht viel mehr werden; sie hoffe, mir bald Wichtigeres zeigen zu können. Sie kam damals in Begleitung ihrer Freundinnen Anna Plehn, Clara Siewert (die mir Fritz Uhde gesandt hatte), Linda Kögel; es war mir in der Folge beschieden, einige Ausstellungen dieser Gruppe von talentreichen Künstlerinnen zu fördern; auch Dora Hitz war inzwischen in Berlin gelandet.

Käthe Kollwitz, mit Mädchennamen Schmidt, stammte aus Königsberg; den Geist der Auflehnung gegen Staatsmacht, Gesellschaft und geistige Konvention hatte sie sozusagen mit auf die Welt gebracht: ihr Vater war ein überlegener, starker Kopf, der sich den politischen, sozialen und religiösen Freiheitsbewegungen seiner Jugendzeit anschloss, als Referendar die Beamtenlaufbahn aufgab, in ein Maurergeschäft als Lehrling eintrat und es bis zum Meister brachte. Als er wirtschaftlich seine Existenz hinreichend gesichert hatte, gab er das Handwerk wieder auf, um bei der Freien Gemeinde in Königsberg als Sprecher zu wirken — als Nachfolger seines Schwiegervaters, des Predigers Rutt. Widerstände gegen den Künstlerberuf hatte Käthe Schmidt in der Familie nicht zu überwinden; sie durfte nach Berlin und kam in die Stauffer-Klasse der Künstlerinnenschule: dort zeichnete sie, zeichnete intensiv und lebendig unter des Schweizers aufmerksamer Leitung. Er gab ihr vom Handwerk, soviel er pädagogisch vermochte, und das war nicht wenig; und sie, eine solide Arbeiterin (schon von grünender Jugend her) eignete sich soviel an, wie Auge und Griffel irgendwie erraffen konnten. Es war eine Schule unmittelbarster Naturanschauung, die sie schon damals durchlief. Das Radieren wurde nur schüchtern, als eine Art Zimmergymnastik betrieben, in der primitiven Technik, die sie noch vom wackeren Königsberger Radierprofesser Mauer her hatte. Aber der Stauffer meinte, als ihm Käthe Schmidt einen ersten Versuch brachte, ernsthaften Doppelsinnes: „Das ist ja wie von meinem Freunde Klinger." Und wird wohl das Rechte getroffen haben. Klinger war im Geiste wie in den künstlerischen Antrieben das grosse Vorbild aller, die in die Renaissance der Graphik einzutreten wünschten. Als das Jahr um war, schrieb Stauffer an den alten Schmidt: ob die so sicher fortschreitende Käthe nicht ein Jahr noch in seiner Lehre bleiben dürfe. Indessen, es liess sich zunächst nicht machen; dann aber verliess Stauffer Berlin, um die tragische Fahrt ins Schicksal anzutreten, und für Käthe Schmidt gab es nunmehr ein Ziel nur: München, wo die Ahnungen von etwas Neuem in der Kunst am stärksten waren.

Doch, nicht eigentlich München hat in ihrem Dasein Epoche gemacht, obwohl die noch heute gesegnete Stadt ihrem jugendlichen Lebens- und



KÄTHE KOLLWITZ, LOSBRUCH. RADIERUNG, SECHSTER ZUSTAND, 1903

Kunstgefühl reiche Steigerungen schenkte. Entscheidend wurden vielmehr drei Ereignisse für den Menschen und die Künstlerin: als sie Gerhart Hauptmann kennen lernte; als sie den Doktor Karl Kollwitz heiratete, einen wahren Arzt für Menschen; als sie am 26. Februar 1893 in der ersten Aufführung der „Weber" sass, die wir Leute von der „Freien Bühne" ermöglicht hatten.

Im letzten Erknerjahr Hauptmanns trat Käthe Schmidt mit ihrer Schwester in den Kreis dieser ringenden Dichterseele; es war kurz vor der Begründung der „Freien Bühne", vor dem Aufgang der Sonne. Man traf sich am schönen Sommerabend im Garten, bei Bowle und allerlei nahrhafter Geisteskost: vom sozialen Drama freilich, das so gut wie fertig war, gab Hauptmann nichts preis, wohl aber las er aus dem „Julius Cäsar" vor, wie nur er lesen kann, als wär's ein Werk von heut. Hauptmann hat mir später einmal seinen Gast geschildert: „Frisch wie eine Rose im Tau, ein anmutiges, kluges Mädchen, das, in tiefer Bescheidenheit, allerdings von Künstlerberufung nichts sprach noch merken liess." Die rein persönlichen Beziehungen waren nicht sehr fest; eine kunstverwandte Natur, verehrte Käthe Schmidt die aufkommende Dichtergrösse mehr aus der Ferne, beeinflusst auf ihre eigene Art. Aus der Zurückhaltung trat sie erst heraus, als sie das erste grosse Werk in Hauptmanns Hände legen durfte. Etwas wie eine stille Verbindung stellte zwischen ihr und Hauptmann ein gemeinsamer Freund her, Hugo Ernst Schmidt, Maler und Kritiker, Hauptmanns treuer, wahr- und wehrhafter Jugendkamerad, der sehr früh dahin gehen musste, ein Mensch und Künstler, den wir alle liebten (in Otto Brahms „Freier Bühne" hat er den französischen Impressionismus und Max Liebermann verkündigt).

Käthe Schmidt wurde bald Käthe Kollwitz; wie Herz und Hand, Leben und Lehre eines sein soll, lernte sie vertiefter in der Ehe mit diesem praktischen Sozialpolitiker, der sich im hohen Norden Berlins unter den Armen und Beladenen niederliess. Das Haus Nr. 25 in der Weissenburger Strasse, in das die junge Wirtschaft einzog, ist bis heute die glückliche Heim- und segensreiche Arbeitsstätte dieses im thätigen Urchristengeiste verbundenen Ehepaares geblieben. Schön ist nach dem grossen das schlichte Heldentum — wie diese beiden ihr schlichtes Heldentum übten, das habe ich, nicht einmal nur, aus dem Munde eines redlichen Mannes erfahren, der länger als ein Vierteljahrhundert ihr Nachbar ist.

Dies die Naturgeschichte einer Talentbildung. Im Winter 1897 auf 1898 erschien Frau Kollwitz bei mir, um mir ein im verborgenen gereiftes Werk von sieben Blättern zu zeigen, meine Meinung zu hören und meinen Rat zu erbitten, wie sie es anzustellen habe, um mit ihrem Schiffchen aus dem stillen Hafen in die Welt zu kommen. Es war der „Weberaufstand". Ich sah und war überwältigt. Ich sah nicht die geistigen Abhängigkeiten, sah überhaupt nicht Literatur noch Kunsttradition; ich sah nur die feste, starke, gesunde und schöne Hand, die — aus dem Spiel von Licht und Schatten — einer furchtbaren Wirklichkeit solche Visionen entrungen hatte. Der Sturm sozialisierter Zeit drang aus diesen ganz unfanatischen, menschlichklaren, mit schlichter, fast nüchterner Schrift hingesetzten, doch hinter den Dingen von einem positiven Zukunftsglauben erwärmten Blättern. Der Naturalismus war, wie Paul Schlenther von Hauptmanns scheinbar abstossender Wahrheitsform sagt, nur gebraucht: um im Nächsten das Höchste, im Gemeinsten das Reinste, im Niedrigsten das Tiefste zu finden.

So war es denn wohl auch ein irrender Seitensprung, diese moderne Geschichtstragödie sozialen Lebens mit einem Symbolismus zu beschliessen, der kein Leben ist: jenes siebente Blatt — der christushaft ausgestreckte, tote Mann, armselige Weiber am Kreuz rechts und links und am oberen Rand die Worte: „Aus vielen Wunden blutest du, o Volk!" — sollte einen zusammenfassende metaphysische Schlusspointe geben. Der Einwand lag nahe, dass dieses Blatt einen falschen Ton in die, durch ihren Realismus dichterische und überzeugende Weltlichkeit der gedrungenen, innerlich verwachsenen Szenenfolge bringe; dass eine rhetorische Verdeutlichung die schlichte Sprache der Idee umwerfe; dass jenes Blatt schon deshalb fallen müsse, weil es der Eigenart der Gesamtauffassung ein gelehrtes und schemenhaftes Klingersches Schwänzlein anhänge. Und auf meinen Rat blieb der gerechte Weberkampf, ein Menschheitskampf, sein Glück und Ende, Not und Tod, für sich, zusammengefasst, einheitlich, — im Helldunkel, grandios: ein modernes Heldenlied.

Hauptmann, als er die Blätter zum ersten Male sah, war, wie er sich später ausdrückte, „ein wenig enttäuscht"; er fand darin nicht den „vollen Bezug auf seine Dichtung." Es war sein Dichterrecht, so zu denken: denn was er erwartet hatte, war wohl eine Art kongenial illustrierender Handschrift. Aber auch die Graphikerin war in ihrem Recht, als sie sich innerlich loslöste von der literarischen Stofflichkeit des Werkes und, in freien Erfindungen, sich Angeschautes und Durchlebtes von der Seele schrieb. Nichts anderes als eine erste Anregung ging von Hauptmanns Weberdrama aus, der Funke, der schlummernde Kräfte der Gestaltung explosiv befreite. Jedes einzelne Blatt gründet sich auf die eigene Anschauung der Natur; und eine unheimlichwirkliche, aus dem Ringen sozialer Gegensätze geborene Tragik ruht über dieser Blätterfolge. Frau Kollwitz giebt rein und kühn Menschlichstes in Körperform- und ausdruck, Bewegung in Licht und Luft, die Atmosphäre der Intérieurs, die Reize des Landschaftlichen; sie bringt in einfachem Schwarz und Weiss (wie sie mit ihrem Metier sich schlug und es zwang, zeigen die vielfachen Versuche des Blattes „Not") die farbigsten Eindrücke hervor durch eine feine rhythmisch bewegte Gliederung der Valeurs. Nimmt sie Sinnbilder zu Hilfe, so geschieht es spärlich und mit Takt; bei einem Drama des Hungers und der Verzweiflung liegt eine Anknüpfung an die alten Totentänze doch nahe. So führt auch Käthe Kollwitz einmal den Tod ein, den Tod, wie er über den Tisch der Hungernden lugt: aber die Einführung ist diskret; man könnte das grinsende Totenangesicht auch für die blutleere, durchsichtige Maske eines erschöpften, abgezehrten Menschen halten.

Als der Zyklus 1898 in Moabit erschien, stellte er alle anderen graphischen Leistungen der grossen Ausstellung in den Schatten. Es wiederholte sich auf die Masse die erweckende Wirkung, die im einzelnen vorher die Eingeweihten an sich empfunden hatten. Das hat eine Frau gemacht? fragten die Leute. Und es wurden Betrachtungen geschrieben über die Stellung der Frau in der Kunst, zumal in



KÄTHE KOLLWITZ, STURM. RADIERUNG, ZWEITER ZUSTAND, 1897

der Graphik, wo man die Frau als künstlerische Gestalterin bisher für unmöglich gehalten hatte. Und man schrieb über die Einflüsse von Klinger und dessen Opus IX., den „Dramen," vom Urvater Daumier, von den sozialkritischen Zeichnern der Butte, den Toulouse-Lautrec, Steinlen, Léandre. Die literarischen Muster wurden hergezählt: neben dem Weberdichter Goethe (Gretchentragödie), Zola, Halbe (Jugend), Gorki, Schiller (Da werden Weiber . . .). Womit nicht allzu viel gesagt war.

Drei Jahre später, in der Sezession, kam die „Carmagnole" ans Licht, — eine Weiterentwicklung in der Richtung des „Weberaufstandes". Diese Radierung schildert die Bestie des revolutionierten Menschen in einem Tanz um die Guillotine. Wohl mag zeitlich der Schauplatz solcher Thaten hundert Jahre zurückliegen, doch in der freien Auffassung des Motivs, in der künstlerichen Haltung liegt auch etwas Typisches. Es ist die Bestie, wie sie war, wie sie jeden Augenblick sein könnte und immer sein wird. Ein Höhepunkt dann der „Bauernkrieg", geworden aus derselben Wurzel der Weberempfindung; eine Erhöhung des Temperaments, eine Verstärkung volksmässigen Empfindens; bei einer fast akademischen, altmeisterlich wirkenden Gefasstheit der handschriftlichen Ausdrucksmittel. Der private und staatliche Sammeleifer bemächtigte sich der Drucke und Etats. Berlin ehrte die bedeutende Mitbürgerin aus der Weissenburger Strasse durch eine besonders reiche und vielseitige Kollektion. Frau Kollwitz war arriviert und hatte *nur* die Verpflichtung ihren Künstlerruf auf der Höhe zu erhalten.

Der alte Daumier hat gesagt: „Il faut être de son temps." Den Sinn dieses Wortes hat Frau Kollwitz klar verwirklicht. Ihre natürliche Aufgabe war: den Menschen zu enthüllen, den Menschen ihrer Tage, an den sie glaubt. Indem sie auf

solche Weise „Bürgerin ihrer Tage“ ist, adelt sie zugleich das Leben ihrer Zeit. Und hierin liegt ihre idealistische Sendung. Die Grausamkeit und Schärfe jener Themen, die im Zentralpunkt ihres Schaffens stehen, dürfen nicht täuschen: der Zorn ist nur gekränkte Liebe. Aus dem weichsten Herzen dringt dieser Aufschrei. Man hat Frau Kollwitz — ein höchstes Lob! — männliche Energie und Unerschrockenheit nachgerühmt. Dieses Urteil läuft auf sehr kurzen Beinen; es hängt sich an die bare Stofflichkeit. Wer sich aber auf Schwingungen und Abstufungen versteht, wird wissen, dass ein Ruf wie dieser, mit so vielen Untertönen der Erwartung und weichen Sehnsucht, nur aus einer Frauenseele kommen kann. Frau Kollwitz liebt den Menschen, und der Mensch ist der Inhalt aller ihrer Schilderungen. Zunächst war es die Selbstbeobachtung, die ihr Stoffe von menschlichem Inhalt schenkte. Sie hat sich selbst aufgezeichnet und alles, was sie von sich wusste. Ganz naiv brachte sie die schönen, grossen, fragenden Augen auf Platte und Stein, diese Augen, aus denen so viel edle Neugier, Güte, Nachsicht, Hoffnung spricht, und die merkwürdigen, so harten wie sanften Hände, die züglich zu handeln und zu leiden, zu zerstören und zu bauen, zu züchtigen und zu beschwichtigen scheinen. Dann schreibt sie, mit verhaltenem Gefühl sinnliche und geistige Natur verbindend, die Menschen ihrer warmen Nähe aufs Blatt: ihr Haus und ihre Familie; aber auch die Mühseligen und Elenden, die Verkommenen und Vernachlässigten im hohen Norden der grossen Menschenfestung, porträthaft und doch wie Typen dieser irdischen Weltordnung, an der alles zu verbessern ist. Nach den grossen, sagen wir: sozialkritischen Arbeiten aber kommt das Merkwürdige, etwas, das offenbar in Paris durch einen grossen Meister in ihr angeregt wurde, der Gefühlsverwandten: durch Eugène Carrière und seine „Maternités“. In diesen Mutter-Frauen der Käthe Kollwitz, diesen



KÄTHE KOLLWITZ, BILDNIS VON HANS KOLLWITZ. STEINDRUCK, 1896

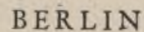
„Mutterschaften", die zugleich wirklich und geisterhaft, aus den mystischen Tiefen der Natur hervorzutreten scheinen, liegt das positivste Element ihrer künstlerischen Einsicht. Sie verschweben wie in einem Dämmer und haben doch Feste, Tagesdichte und Blut.

So sehe ich Käthe Kollwitz in der glücklichen Reife ihrer fünfzig Jahre. In meinem Bericht war vielleicht wenig von Kunst die Rede, wenigstens nicht von der Kunst ihrer besonderen Ausdrucksmittel. Aber es ist ganz gut, die Kunstentwicklung an einer bestimmten und besonders interessanten Persönlichkeit auch einmal nach den menschlichen Triebkräften, nach der ethischen Bekennerschaft zn kontrollieren, die hinter den bildenden Willen wirken. Frau Kollwitz steht vor neuen Wegen, — wohin sie führen werden, weiss man nicht. Vielleicht in die Plastik, wie bei den ausgeprägten Formenmenschen Stauffer und Klinger. Ansätze und Entwürfe sind da und lassen vieles erwarten.



KÄTHE KOLLWITZ, DIE BEGRÜSSUNG. RADIERUNG, 1892

AUKTIONSNACHRICHTEN



BERLIN

Auktion der Sammlung A. Guttmann und des Nachlasses eines Berliner Sammlers. Auktionshaus P. Cassirer und Helbing, 18. Mai 1917.

Überraschender Weise kam die Gemäldesammlung des Direktors A. Guttmann unter den Hammer, im Wesentlichen mit Bildern von Liebermann und von Impressionisten. Ferner einige Liebermann aus andrem Besitz, viele Leistikow, Hodler, einige Trübner, ein Corinth, Aquarelle von Slevogt, meist von der ägyptischen Reise, und dann einiges von gemischter Qualität.

Das Hauptinteresse vereinigte sich naturgemäss auf die fünfzehn Liebermann, unter denen ein paar grosse Hauptbilder aus den neunziger Jahren, wie die „Badenden Knaben mit dem Badewärter" und das grösste Exemplar der „Spaziergang in Laren", als wichtigste Stücke hervorragten, daneben der grosse „Backofen". Trotzdem die offiziellen Schätzungen durchaus nicht blöde waren, wurden sie doch wieder fast ausnahmslos erheblich überschritten, und wenn man bei der Auktion Stern die „Gedächtnisfeier in Kösen" für 40000 Mark und auf der Auktion Schmeil die „Konservenmacherinnen" mit 61000 Mark teuer gefunden hatte, so kann man die „Badenden Knaben" für 80000, den „Backofen" für 52000 und den „Spaziergang in Laren" für 53100 Mark, die doch weder Historienbilder noch Frühwerke darstellen, auch nicht gerade billig nennen. 80000 Mark für einen Liebermann: das zeugt davon, dass der nun bald siebzigjährige Künstler doch in weitesten Kreisen als der grösste der lebenden deutschen Maler anerkannt ist und dass die Nachfrage nach seinen Werken noch dauernd steigt. Auch der Preis, der für die herrliche „Villa in Hilversum" von der Nationalgalerie gezahlt wurde, 41000 Mark, wäre noch vor einem Jahr für phantastisch erklärt worden. Man muss umlernen und sich daran gewöhnen, dass jetzt eben ein solches Hauptwerk aus der Zeit des reifen Liebermannschen Impressionismus ebenso teuer ist wie ein kleiner Studienkopf von Leibl. Eine Überraschung war für die Besucher der Ausstellung das in der Malweise etwas skizzenhaft anmutende Bild von 1887 „Mutter mit Kind", das wir abbilden. In dieser nicht sehr umfangreichen Gruppe, die erst jetzt ihrem Wert entsprechend geschätzt zu werden beginnt, stellt es eine der besten Leistungen dar, sehr frisch, sehr fein in der Empfindung und in seinem blühenden Pfirsichton von starkem, etwas herben Reiz. Es brachte 18200 Mark. Eine Gouache von Menzel, nicht sehr schön, stieg bis auf 15500 Mark, ein Leistikow auf 14000, und zwei Pissarros von mittlerer Qualität waren mit 27000 und 22000 Mark recht teuer, aber immerhin noch billiger als ein Grützner für 7200 Mark. Überraschend hoch wurden die kleinen Aquarelle von Slevogt bewertet, die vor einem halben Jahr mit 500 bis 800 Mark verkauft wurden: 1600 Mark, 1800 Mark, und, für die „Möwen" 2100 Mark bedeuten sehr starke Preissteigerungen. Das Aquarell, die „Winzer", das vor ein paar Wochen in München auf der Auktion Voll für 750 Mark zugeschlagen wurde, und das vielleicht noch stärker ist als diese ägyptischen Skizzen, hätte jetzt in Berlin das Doppelte gebracht.

Wir geben die wichtigsten Preise, ohne die zehn Prozent Aufgeld.

Nr. 5. Robert Breyer: „Frühstück-Stilleben", 1350 Mk. — Nr. 7. Lovis Corinth: „Die drei Grazien", 9200 Mk. — Nr. 8. Gustave Courbet: „Winterlandschaft mit totem Reh", 8100 Mk. — Nr. 9. Daumier: „Unterhaltung im Atelier", 12000 Mk. — Nr. 10. d'Espagnat: Nacktes Mädchen (Pastell), 700 Mk. — Nr. 11. E. Grützner: „Falstaff", 7200 Mk. — Nr. 14. H. von Habermann: „Salome", 3100 Mk. — Nr. 17. Hagemeister: „Nach der Arbeit", 2500 Mk. — Nr. 19. Derselbe: Landschaft (Pastell), 1200 Mk. — Nr. 20. Derselbe: „Totes Reh", 1650 Mk. — Nr. 22. Hodler: „Bach und Felsen", 4000 Mk. — Nr. 23. Derselbe: „Weiden am See", 1900 Mk. — Nr. 24. Derselbe: „Tanzende weibliche Figur", 3800 Mk. — Nr. 25. Derselbe: „Mäher", 5000 Mk. — Nr. 26. Derselbe: „Genfer See", 5300 Mk. — Nr. 27. L. von Hofmann: Nackter Reiter, 2500 Mk. — Nr. 28. Derselbe: Gebirgslandschaft, 2500 Mk. — Nr. 29. Derselbe: „Frühlingstanz", 1700 Mk. — Nr. 32. L. von Kalckreuth: „Die Krankenstube", 3800 Mk. — Nr. 35. Leistikow: „Blühende Kastanie", 7200 Mk. — Nr. 36. Derselbe: „Regen in Grünheide", 5900 Mk. — Nr. 37. Derselbe: Winterlandschaft, 2100 Mk. — Nr. 38. Derselbe: „Birken", 5750 Mk. — Nr. 39. Derselbe: „Grunewaldsee", 14100 Mk. — Nr. 40. Derselbe: „Grunewaldsee" (Gouache), 2000 Mk. — Nr. 41. Derselbe: „Friedrichshagen" (Gouache), 1850 Mk. — Nr. 43. Max Liebermann: „Haus in Hilversum", 41000 Mk. — Nr. 44. Derselbe: „Dächer in Florenz" (Pastell), 4050 Mk. — Nr. 45. Derselbe: „Mann auf Feldweg", 6100 Mk. — Nr. 46. Derselbe: „Kirchgang in Laren", 53100 Mk. — Nr. 47. Derselbe: „Reiter am Strande" (1908), 18000 Mk. — Nr. 48. Derselbe: „Junge mit Esel am Strande", 3500 Mk. — Nr. 49. Derselbe: „Badende Knaben", 80000 Mk. — Nr. 50. Derselbe: „Nähende Mädchen" (1896), 15500 Mk. — Nr. 51. Derselbe: „Im Tiergarten" (Pastell, 1898), 8800 Mk. — Nr. 52. Derselbe: „Vor dem Backofen", 52000 Mk. — Nr. 53. Derselbe: „Netzeflickerinnen" (Pastell), 13600 Mk. — Nr. 54.



MAX LIEBERMANN, FRAU AN DER WIEGE
VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG GUTTMANN, BERLIN

Derselbe: „Strand von Scheveningen", 6500 Mk. — Nr. 55. Derselbe: „Frau mit Wiege", 18200 Mk. — Nr. 56. Derselbe: „Strandbild in Nordwijk" (1908), 18000 Mk. — Nr. 57. Derselbe: „Durchblick mit Frau am Herd", 4500 Mk. — Nr. 58. Bruno Liljefors: Heidelandschaft, 5200 Mk. — Nr. 60. Gabriel von Max: „Überraschung", 7000 Mk. — Nr. 61. A. von Menzel: Studienblatt mit vier Köpfen, 1050 Mk. — Nr. 62. Derselbe: „Erinnerung an Swinemünde" (Pastell), 15500 Mk. — Nr. 63. Derselbe: Studienblatt, 2700 Mk. — Nr. 68. Paul Meyerheim: „Die Ziegenhirtin", 5200 Mk. — Nr. 69. Claude Monet: „Waterloo-Bridge", 24000 Mk. — Nr. 70. Derselbe: Allee, 30000 Mk. — Nr. 74. Camille Pissarro: „Avenue de l'Opéra", 27000 Mk. — Nr. 75. Derselbe: Landschaft mit Staffage, 22500 Mk. — Nr. 76. Raffaeli: „Dorfstrasse", 4700 Mk. — Nr. 80. Sisley: „An der Seine", 11800 Mk. — Nr. 81. Max Slevogt: „Tiger" (Aquarell), 900 Mk. — Nr. 82. Derselbe: „Brindisi" (Aquarell), 1600 Mk. — Nr. 83. Derselbe: „Istrische Küste" (Aquarell), 1800 Mk. — Nr. 84. Derselbe: Voralpenlandschaft (Aquarell), 1000 Mk. — Nr. 85. Derselbe: „Möwen" (Aquarell), 2100 Mk. — Nr. 86. Hans Thoma: „Ausblick aufs Meer" (Cronberg), 3100 Mk. — Nr. 87. Derselbe: „Weg mit Bauernhaus", 9150 Mk. — Nr. 88. Wilhelm Trübner: „Heidelberg", 8000 Mk. — Nr. 89. Derselbe: „Parktor", 6700 Mk. — Nr. 90. F. von Uhde: „Heimkehr", 6500 Mk. —

* * *

In den vergangenen Monaten häuften sich die Versteigerungen von Kunstwerken aus den verschiedensten Gebieten. Zwei hervorragende Sammlungen von Skulpturen kamen unter den Hammer, die Gemäldegalerie von Guthmann und die moderne Sammlung von Flechtheim. Weiter zwei bedeutende Graphiksammlungen und endlich die Sammlung von Professor Königs, die vornehmlich Gemälde und alte Handzeichnungen enthielt.

Bei der stetig wachsenden Zahl dieser Veranstaltungen müssen wir uns darauf beschränken, nur das Wesentliche zu berichten und die Resultate für die hervorragendsten Stücke herauszugreifen, denn schliesslich ist eine Kunstzeitschrift ja am Ende kein Börsenblatt.

1. Skulpturen-Sammlung aus Berliner Privatbesitz, Berlin, bei Lepke, am 15. Mai 1917.

Die Sammlung, die in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts zusammengebracht war, enthielt hauptsächlich Stücke der Kleinplastik in Holz, Elfenbein und Bronze aus der Barockzeit; ferner einige hervorragende italienische Stuckreliefs in guter alter Bemalung, sowie ein Marmorrelief der Madonna in reicher Einrahmung aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Siena, von dem Meister der Piccolomini-Madonna.

Der Katalog, dem Exellenz v. Bode ein Vorwort voranschickt, und dessen wissenschaftlicher Teil von Dr. Fritz Goldschmidt in mustergültiger Weise bearbeitet ist, enthält 51 Tafeln mit sehr guten und instruktiven Abbildungen.

a. Arbeiten in Bronze: Nr. 12. Giovanni da Bologna, Christus-Statue, 84 cm hoch, Mk. 29600. — Nr. 13. derselbe, Nymphe und Satyr, 34 cm breit., Mk. 17000. — Nr. 14. derselbe, Venus nach dem Bade, 35 cm hoch, Mk. 20200. — Nr. 21 und 22. Pietro Tacca; Amerika und Europa, Statuetten, 55 cm hoch, Mk. 14200. — Nr. 26. Jacapo Sansovino? Sitzende Madonna, Statuette 46 cm hoch, Mk. 11300. — Nr. 27 und 28, Alessandro Vittoria: Juno mit dem Pfau und Jupiter, 33 cm hoch, zusammen Mk. 10000. — Nr. 30. Richtung des Alessandro Vittoria: Venus mit Delphin, 42 cm hoch und Hephästos, zusammen Mk. 10400. — Nr. 37. Deutsche oder niederländische Arbeit aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, Stehende Eva, 80 cm hoch Mk. 10900. — Nr. 45 bis 59. Vlämisch, siebzehntes Jahrhundert, Stierjagd mit Reitern, Jägern zu Fuss und Hunden, 15 Figuren, Mk. 55000. — Nr. 81. Konstantin Meunier: Arbeiter am Meer, Relief, Mk. 2000. —

b. Arbeiten in Elfenbein: Nr. 84. Italienisch-deutsche Schule, Anfang des achzehnten Jahrhunderts, Der Heilige Hieronymus mit den Löwen, 46 cm hoch, Mk. 3610. — Nr. 89 und 90. Francesco Duquesnoy (Fiamingo)? zwei weinende Engelknaben, 19 cm hoch, Mk. 3360. — Nr. 93. Simon Troger: Landsknecht, 32 cm hoch, Mk. 1950. — Nr. 181. Deutsche Künstler um 1600, Adam und Eva, 27 cm hoch, Mk. 3200.

c. Arbeiten in Stein, Stuck, Wachs, Silber usw.: Nr. 196. Alexander Collins: Die klugen und die thörichten Jungfrauen, Marmorrelief, 21×35 cm Mk. 6300. — Nr. 199. Desiderio da Settingnano: Segnender Christusknabe, 17 cm hoch, Mk. 5500. — Nr. 200. Andrea della Robbia: Homer Mk. 8250. — Nr. 201. Benedetto da Majano: Madonna, Stuckrelief im alten Rahmen, 72 cm hoch, Mk. 7600. — Nr. 202. Antonio Rossellino: Madonna vor der Guirlande, Stuckrelief im alten Rahmen, (106 cm hoch) Mk. 5200. — Nr. 204. Meister der Piccolomini-Madonna, Maria mit dem Kinde, Marmorrelief im goldenen Rahmen, 105 cm hoch, Mk. 18000. —

❀

Versteigerung der Sammlung Georg Schwarz, Auktionshaus am Kurfürstendamm, 24. Mai 1917.

Der Besuch dieser Veranstaltung wies ein nicht sehr grosses, aber erlesenes Publikum auf, besonders Museen und Sammler, während das sensationslüsterne Strassenelement fast ganz fehlte. Die Sammlung vereinigte Skulpturen aus der ägyptischen, griechischen und römischen Antike, sowie vor allen Dingen romanische und gotische Werke.

Die Preise waren der Qualität angemessen und ergaben keine grossen Überraschungen, weil es sich bei den Interessenten um Leute handelte, die wussten, was sie wollten.

Nr. 3. Lothringisch, um 1200: Thronende Madonna mit Kind auf einem Sessel, Nussbaum, 58 cm hoch, Mk. 8900. — Nr. 4. Schwäbisch, erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts: Stehende Madonna mit Kind, Lindenholz, 132 cm Mk. 10600. — Nr. 6. Kölnisch, 2. Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts: Maria im Wochenbett, Wandgruppe, Nussbaumholz, 75 cm hoch, 135 cm breit Mk. 5100. (Museum in Danzig) — Nr. 10. Niederrheinisch oder mittelrheinisch, Ende des vierzehnten Jahrhunderts: Gruppe der umsinkenden Maria von 2 Frauen gehalten, Eichenholz, 74 cm hoch, Mk. 7100. — (Museum in Mannheim). — Nr. 23. Oberrheinisch: Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts: Porträtfigur eines stehenden Diakonen, Wandfigur, Lindenholz 132 cm hoch, Mk. 14500. — Nr. 25. Syrlin der Ältere: Halbfigur des heiligen Georg mit Drachen, Wandfigur, Lindenholz, 46 cm hoch Mk. 7500. — Nr. 26. Tilman-Riemenschneider: Die stehende Madonna auf der Mondsichel vor der Strahlenglorie, Wandfigur in dazu gehörigem spätgotischen Schrein, Lindenholz, 114 cm hoch, Mk. 2800 (Dr. Wendland). — Nr. 27. Schwäbisch-Fränkischer Meister, um 1500: Sitzende heilige Agathe, Wandfigur, Lindenholz, 56 cm hoch, Mk. 4700 (Kaiser-Friedrich-Museum). — Nr. 37. Hans Leinberger: Der gekreuzigte Christus mit Maria und Johannes, Wandfigur, Lindenholz, 70 cm hoch, Mk. 12600 (Kaiser-Friedrich-Museum). — Nr. 48. Osnabrücker Meister, um 1512: Stehender Paulus, Wandfigur, Nussbaumholz, 92 cm hoch, Mk. 8500. — Nr. 57. Ägyptisch, um 500 vor Christi: Sitzende Katze mit Augenamulett, Bronze, 32 cm hoch,

Mk. 21150. – Nr. 62. Ägyptisch, um 400 vor Christi: Männerkopf von einer Statue, Kalkstein, 28 cm hoch, Mk. 19500. – Nr. 74. Griechisches Grabrelief aus dem vierten oder dritten Jahrhundert vor Christi: ziemlich handwerkliche Arbeit, Marmor, 46 cm hoch, Mk. 4450 (Altes Museum Berlin). — Nr. 79. Hellenistisch: Kopf- und armlose Figur eines dickbäuchigen Mannes, Bronze-Statuette, 17 cm hoch, Mk. 1250. — (Skulpturen-Sammlung, Dresden)

✻

Versteigerung moderner Gemälde bei Fredk. Muller & Co., Amsterdam, am 15. Mai 1917.

Nachlass aus dem Atelier Oyens. Die Preise schwankten zwischen hundert und fünfhundert Gulden.

Verschiedene Sammlungen und Nachlässe:

Nr. 73. Breitner, Schneetag, 2800 Gulden. — Nr. 74. P. J. C. Gabriel, An einem Graben, 6200 Gulden.— Nr. 75. Jozef Israels, Alter Fischer, 7300 Gulden. — Nr. 76. Jacob Maris, Die weissen Tauben, 2100 Gulden. — Nr. 77. Derselbe, Kopf einer Bauernfrau, 925 Gulden— Nr. 78. Willem Maris, Kühe am Wasser, Sommertag, 4100 Gulden. — Nr. 79. Derselbe, Ente mit ihren Jungen, 2400 Gulden. — Nr. 80. Derselbe, Kühe auf der Weide, 3700 Gulden. — Nr. 81. Derselbe, Melkzeit, 950 Gulden. — Nr. 82. Albert Neuhuys, Die Wiege, 7900 Gulden. — Nr. 83. Derselbe, Des Säuglings Morgentoilette, 6000 Gulden. — Nr. 84. Albert Mauve, Die Kuhmagd, 725 Gulden. — Nr. 88. Derselbe, Heide mit Schafherde, 1650 Gulden. — Nr. 90. Derselbe, Die Fährglocke, 800 Gulden. — Nr. 92. Derselbe, Sommerlandschaft, 775 Gulden. — Nr 97. Derselbe, Stehende weisse Kuh im Sonnenlicht, 900 Gulden. —Nr. 107. Derselbe, Skizzenblatt mit drei Köpfen von Kühen, 1000 Gulden. — Nr. 124, J. Bosboom, Kircheninneres, 1500 Gulden. — Nr. 126. G. H. Breitner, Reitende Artillerie, 4600 Gulden. — Nr. 131. H. Fantin-Latour, Rote Päonien, 3000 Gulden. — Nr. 148. Jozef Israels, Junges Fischermädchen auf einer Düne sitzend und aufs Meer hinausblickend, 2400 Gulden.—Nr. 179 Albert Neuhuys, Kleines Mädchen, das Neugeborene in der Wiege bewundernd, 3400 Gulden. — Nr. 180. Albert Neuhuys, Die zerrissene Jacke, 2150 Gulden. —

✻

Sammlung Hofrat Prof. Karl König, Wien, 11. und 12. Mai bei Gilhofer & Ranschburg.

Nr. 28. Schule von Siena, vierzehntes Jahrhundert, Die drei Marien, Johannes und Josef am Grabe Christi, 17000 Kronen. — Nr. 29. Schule von Siena, um 1400, Thronende Madonna, 5000 Kronen. — Nr. 30. Florentinisch, um 1450, Thronende Madonna, 3700 Kronen. — Nr. 35. Domenico Feti, Der verlorene Groschen, 3200 Kronen. — Nr. 93. Claude Corneille de Lyon oder de la Haye, Bildnis einer Dame, 6100 Kronen. — Nr. 43. Jean-Marc Nattier d. J., Bildnis einer jüngeren vornehmen Dame, 10000 Kronen. — Nr. 46. John Opie, Brustbild einer jüngeren Dame, 5300 Kronen. —

Handzeichnungen, Aquarelle und Miniaturen: Nr. 210. Annibale Carracci, Apostelkopf, 400 Kronen. — Nr. 211. Lodovico Carracci, Thronende Madonna mit dem Jesuskinde im Schosse, 375 Kronen. — Nr. 212. Philippe de Champaigne, Porträt eines französischen Staatsmannes, 340 Kronen. — Nr. 213. Deutscher Meister um 1520, Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren, 1700 Kronen. — Nr. 215. Deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts, Bäuerliche Hochzeitstänzer, 1200 Kronen. — Nr. 218. Cornelius Dusart, Brustbild eines ältlichen kahlköpfigen Mannes, 480 Kronen. — Nr. 219. Anthonis van Dyck, Dame im Lehnstuhl sitzend, 520 Kronen. — Nr. 220. Derselbe, Die Grablegung, 510 Kronen. — Nr. 224. Hendrik Goltzius, Porträt des Amsterdamer Bürgermeisters Hendrik Spiegel, 1000 Kronen. — Nr. 225. Italienische Architekturzeichnung des sechzehnten Jahrhunderts, Figurenreicher Plafond, 470 Kronen. — Nr. 228. G. A. Licinio da Pordenone, Entwurf für ein Altarbild, 3100 Kronen. — Nr. 232. Claude Melan, Männlicher Studienkopf, 400 Kronen. — Nr. 234. Monogrammist H. P., Der Apostel Paulus, 1450 Kronen. — Nr. 240. Nicolas Poussin, Christus und die Pharisäer, 1050 Kronen. — Nr. 242. Nach Rafaello Santi, Die heilige Cäcilie, 500 Kronen. — Nr. 281. George Morland, Inneres eines englischen Bauernhofes, 1100 Kronen. — Nr. 282. Jean Bapt. Pater, Parkszene, 850 Kronen. — Nr. 283. Jean Bapt. Pater, Junges Mädchen, 407 Kronen. — Nr. 284. Sir Joshua Reynolds, Junger Mann, 550 Kronen. — Nr. 301. Rudolf v. Alt, Der Schwarzensee, 3900 Kronen. — Nr. 307. Peter von Cornelius, Studie aus der Sintflut, 185 Gulden. —

✻

Versteigerung moderner Graphik aus dem Besitz eines Hamburger Sammlers, in der Galerie Commeter, Hamburg, vom 8.–10. Mai 1917.

Wir notieren nur: Nr. 235. Max Liebermann Kellergarten in Rosenheim, Schiefler 35 IVa Mk. 210. — Nr. 237. Derselbe, Badende Knaben, Schiefler 44 IIIa Mk. 275. — Nr. 238. Derselbe, Kind in der Wiege, Schiefler, 13 Mk. 140. — Nr. 239. Derselbe, Schafherde bei Gewitter, 7 IVa Mk. 210. — Nr. 240. Derselbe, Kartoffelbuddler auf dem Felde, Schiefler, 39a Mk. 150.— Nr. 242. Derselbe, Mutter und Kind, Schiefler, 32 I Mk. 240. — Nr. 243. Derselbe, Schlachterladen, Schiefler, 27 II Mk. 140. — Nr. 244. Derselbe, Rindermarkt in Leiden, Schiefler, 51a Mk. 460. — Nr. 245. Derselbe, Badende Knaben am Meeresstrand, Schiefler, 52 IVa Mk. 250. — Nr. 246. Derselbe, Schafherde unter Bäumen, Schiefler, 23 IIa Mk. 410. — Nr. 247. Derselbe, Mutter und Kind, Schiefler 17 IIa Mk. 175. — Nr. 248. Derselbe, Spielende Kinder im Berliner Tiergarten, Schiefler, 14 III Mk. 300 u. s. w.

Versteigerung der Kunsthandlung Flechtheim (moderne Gemälde) in Düsseldorf, Auktionshaus am Kurfürstendamm, Berlin, 5. Juni 1917.

Diesem Auktionskatalog hat der Kunsthändler Paul Cassirer ein viel besprochenes Vorwort vorausgeschickt, in welchem er über das moderne Auktionswesen im allgemeinen einige sehr beachtenswerte Ausführungen macht, die man, auch wenn man nicht ganz auf dem Standpunkt des Verfassers steht, mit Gewinn zur Kenntnis nehmen kann. Er meint zu seinem Vorschlag, häufiger Auktionen von Bildern jüngerer Künstler zu veranstalten:

"Die Versteigerungen dieser Art sind eine Kontrolle für jedermann, nicht nur für den Künstler, nicht nur für die Presse und das Publikum, sondern auch für den Kunsthändler, der gezwungen ist, die Preise innezuhalten, die diese Versteigerungen zeigen. Selbstverständlich muss das Prinzip festgehalten werden, dass in der Auktion öffentlich gesagt wird, ob ein Bild vom Publikum erworben ist, oder ob es keinen Käufer gefunden hat. Es besteht hierfür noch kein Gesetz, aber es dürfte auch wohl ohne Gesetz bei dieser absoluten Kontrolle vollständige Offenheit und Ehrlichkeit erzielt werden."

Solchen Vorschlägen kann man nur unbedingt zustimmen und wenn auf diese Weise sich für die Bilder jüngerer Künstler ein Markt herstellen liesse, der mehr erreicht, als die Ausstellungen in den Kunstsalons und in den Sezessionen, so wäre thatsächlich manchem geholfen, nicht nur dem Publikum, das sich bisher an den zu hohen Preisforderungen moderner deutscher Bilder gestossen hat, sondern auch den jungen Künstlern selbst, die ja fast ausnahmslos an der allgemeinen Aufwärtsbewegung der Bilderpreise nicht teilgenommen haben. Thatsächlich ist es heute leichter, ein Bild eines anerkannten Meisters für 50000 Mk. zu verkaufen, als das eines jungen für 500 Mk.

Der Verlauf der Auktion Flechtheim lässt vermuten, dass diese idealen Zustände wohl nur sehr langsam erreicht werden können. Es zeigt sich einmal, dass auf dem Gebiete der allermodernsten Kunst französische Bilder verhältnismässig viel höher bewertet werden als deutsche, wahrscheinlich wegen ihres feineren dekorativen Geschmacks. Ein Stilleben von Fernand Leger erzielte 800 Mk, eines von Bracque 300 Mk. Das berühmte kubistische Stilleben mit der Violine von Pablo Picosso stieg bis auf 4600 Mk, sein Frauenkopf auf 3200 Mk, sein Seiltänzer (Zeichnung) auf 1850 Mk. und die Aktzeichnung auf 570 Mk. Marie Laurencin wurde unseres Erachtens heftig überschätzt. ,.Das Fenster" brachte 850 Mk, ,.die Toilette" sogar 3000 Mk, was direkt sensationel zu nennen ist. André Derain wurde mit 1712 Mk. bezahlt. — Einen einigermassen vergleichbaren Preis brachte nur „Der Hirte" von Franz Marc 3400 Mk. Erbslöhs „Violetter Schleier" ging mit 810 Mk. fort, Heinrich Nauen musste sich mit meistens niedrigeren Preisen begnügen, sie schwankten zwischen 100 und 500 Mk.

Von den älteren Franzosen notieren wir einen Halbakt von Renoir, der trotz mittlerer Qualität 23000 Mk. erzielte. Auch van Goghs „Zuave" scheint uns mit 19000 Mk. überzahlt zu sein. Sehr schön waren „Die Boote", für die 8050 Mk. angelegt wurden (Aquarell, 40 zu 55 cm). Gauguins „Bretonenjunge" war mit 7800 Mk. normal, Dammiers Zeichnung, „Im botanischen Garten", die auf der Auktion Roger Marx 700 Frs. gebracht hatte, war nicht unter 1360 Mk. zu haben. Odilon Ridon ist immer noch sehr teuer. Sein Blumenstilleben kostete 6600 Mk, die Landschaft 3200 Mk. Auch Bonard hat in der Schätzung nicht nachgelassen, seine „Kartenspielende Frauen" brachten es bis auf 4800 Mk. — Hodler fiel durch. Beide Bilder, sowohl der männliche Akt als auch die Empfindung, mussten zurückgezogen werden, da sie mit 5000 und 12000 Mk. zu hoch limitiert waren. Edvard Munch dagegen stieg mit einer Schneelandschaft auf 12500 Mk., eine ältere Landschaft kaufte das Museum in Kopenhagen für 3900 Mk.

❦

Versteigerung moderner Graphik und Handzeichnungen aus dem Nachlasse eines Hamburger Kunstfreundes bei Max Perl, Berlin, am 18. und 19. Mai 1917.

Nr. 12. Fritz Boehle, Kirmes, Original-Radierung Mk. 230. — Nr. 30. Frank Brangwyn, Browninghouse, Radierung Mk. 460. — Nr. 31. Frank Brangwyn, Cannonstreet-Station Mk. 370. — Nr. 32. Frank Brangwyn, Breaking up the Dumon Mk. 350. — Nr. 33. Frank Brangwyn, Old Hammersmith Mk. 300. — Nr. 51. Lovis Corinth, Die Entführung Mk. 38. — Nr. 52. Frau Corinth mit Handarbeit, Original-Radierung Mk. 40. — Nr. 53. Frau mit Katze und Knaben, Original-Radierung Mk. 56. — Nr. 54. Frauenraub, Original-Radierung Mk. 40. — Nr. 55. Genesende, Original-Radierung Mk. 60. — Nr. 56. Kauernder weiblicher Akt, Original-Radierung Mk. 80. — Nr. 57. Kreuzabnahme, Original-Radierung Mk. 40. — Nr. 58. Krieger und weiblicher Akt, Original-Radierung Mk. 75. — Nr. 59. Liegender Akt, Original-Radierung Mk. 100. — Nr. 59a. Dasselbe, Probedruck des III. Zustandes Mk. 60. — Nr. 60. Männerakte, Original-Radierung Mk. 50. — Nr. 61. Mutter und Kind im Garten, Original-Radierung Mk. 38 — Nr. 62. Selbstporträt zeichnend, Original-Radierung Mk. 60. — Nr. 63. Drei weibliche Aktstudien, Original-Lithographie Mk. 75. — Nr. 64. Faun und Nymphen. Farbige Original-Lithographie Mk. 50. — Nr. 65. Frau Corinth, Original-Lithographie Mk. 81. — Nr. 66. Lesendes Mädchen, Original-Lithographie Mk. 51. — Nr. 67. Mutter, ihr Kind stillend Mk. 90. — Nr. 68. Mutter und Kinder Mk 51. — Nr. 69. Reiter Mk. 36. — Nr. 78. J. B. C. Corot, Cavalier arrété dans la campagne (Cliché verre) Mk. 105. — Nr. 86. Honoré Daumier,

Les Bons bourgeois: Soldats (Original-Lithographie) Mk. 200. — Nr. 88. Honoré Daumier, Il a été bien mechant, Original-Lithographie Mk. 225. — Nr. 92. Eugène Delacroix, Empereur et femme illustre turque (Original-Federzeichnung) Mk. 110. — Nr. 93. Eugène Delacroix, Griechische Opferszene Original-Bleistiftzeichnung) Mk. 195. — Nr. 94. Eugene Delacroix, Vier weibliche mittelalterliche Kostümstudien Mk. 70. — Nr. 95. Eugène Delacroix, Mittelalterliche Kostümstudien, Mk. 65. — Nr. 116. J. L. Forain, Die Jünger von Emmaus, Original-Radierung Mk. 280. — Nr. 117. J. L. Forain, Reue. Farbige Original-Lithographie Mk. 40. — Nr. 134. E. Gauguin, Tahiti, Farbiger Original-Holzschnitt Mk. 95. — Nr. 135. August Gaul, Ziegen, Original-Radierung Mk. 80. — Nr. 136. August Gaul, Fliehende Strausse Mk. 55. — Nr. 137. August Gaul, Zwei auf Eseln reitende Knaben Mk. 42. — Nr. 159. Francesco de Goya, Los Desastros de la Guerra (erste Ausgabe) Mk. 1350. — Nr. 168. Otto Greiner, Männerakte, Studie zur Lithographie: Walpurgisnacht, Original-Rötelzeichnung. Mk. 600. — Nr. 169. Otto Greiner, Mädchen mit Schildkröte, Original-Lithographie Mk. 220. — Nr. 170. Otto Greiner, Mädchen mit ihrem Brüderchen scherzend (Original-Lithographie) Mk. 600. — Nr. 177. Otto Greiner, Porträt Haferkorn, Original-Lithographie Mk. 165. — Nr. 179. Otto Greiner, Fliehende Faune, Original-Lithographie Mk. 210. — Nr. 208. Ferdinand Hodler, Student von Jena Mk. 250. — Nr. 210. Ferdinand Hodler, Rückzug bei Marignano, Original-Lithographie Mk. 180. — Nr. 211. Ferdinand-Hodler, Heilige Stunde, Original-Lithographie Mk. 110.— Nr. 225. Josef Israels, Der Trödler, Original-Bleistiftstudie Mk. 310. — Nr. 226. Josef Israels, Die Braut, Original-Kreidezeichnung Mk. 300. - Nr. 227. Josef Israels, Judith, Original-Kohlezeichnung Mk. 310. — Nr. 229. Josef Israels, Scheveningen (Kind am Strande) (Original-Radierung) Mk. 150. — Nr. 238. Graf Leopold von Kalckreuth, Alfred Lichtwark, Porträt, (Original-Radierung) Mk. 250. — Nr. 293. Käthe Kollwitz, Betendes Mädchen, Original-Radierung Mk. 37. — Nr. 294. Käthe Kollwitz, Dasselbe in schwarzgrünem Druck Mk. 400. — Nr. 342. Wilhelm Leibl, Alte Bäuerin, Original-Radierung Mk. 315. — Nr. 343. Wilhelm Leibl, Maler Wopfner, Original-Radierung Mk. 215. — Nr. 367. Max Liebermann, Kleine Schafhirtin, Original-Radierung Mk. 155. — Nr. 368. Max Liebermann Heimkehrende Schafherde Mk. 25. — Nr. 369. Max Liebermann, Altmännerhaus Mk. 165. — Nr. 371. Max Liebermann, Auf dem Kartoffelfelde Mk. 160. — Nr. 372. Max Liebermann, Ziegenhirtin, Original-Radierung Mk. 160. — Nr. 373. Max Liebermann, Auf der Weide, Original-Radierung Mk. 48. — Nr. 374. Max Liebermann, Dasselbe (Abdruck auf Japan) Mk. 355. — Nr. 375. Max Liebermann, Schafherde unter Bäumen Mk. 60. — Nr. 379. Max Liebermann, Schafherde an der Tränke Mk. 140. — Nr. 383. Max Liebermann, Badende Knaben Mk. 145. — Nr. 386. Max Liebermann, Aus dem Judenviertel in Amsterdam Mk. 125. — Nr. 388. Max Liebermann, Selbstporträt mit der Palette Mk. 150. — Nr. 390. Max Liebermann, Restaurant am Wasser Mk. 170. — Nr. 393. Max Liebermann, Biergarten Mk. 125. — Nr. 426. Hans Meid, Othello, Zyklus von neun Original-Radierungen Mk. 560. — Nr. 430. Hans Meid, Don Juan V. Mk. 140. — Nr. 431. Hans Meid, Don Juan X. Mk. 150. — Nr. 432. Hans Meid-Don Juan IV. Mk. 130. — Nr. 558. Max Slevogt, Selbstbild sitzend Mk. 160. — Nr. 559. Max Slevogt, D' Andrade als Don Juan Mk. 105. — Nr. 561. Max Slevogt, Riese und Zwerge Mk. 80. — Nr. 565. Max Slevogt, Hexentanz Mk. 180. — Nr. 570. Max Slevogt, Flucht vor der Schlange Mk. 100. — Nr. 583. Stauffer-Bern, Liegender weiblicher Akt Mk. 1600. — Nr. 591. Stauffer-Bern, Gottfried Keller sitzend Mk. 2500. — Nr. 595. Stauffer-Bern, Peter Halm Mk. 1000. — Nr. 716. James Mac Neil Whistler, Balcony Mk. 2200. — Nr. 717. James Mac Neil Whistler, Billingsgate Mk. 200. — Nr. 723. James Mac Neil Whistler, Venus Mk. 200. — Nr. 755. Anders Zorn, St. Gaudens und sein Modell Mk. 500. — Nr. 756. Anders Zorn, Mrs. Grover Cleveland Mk. 860. — Nr. 757. Anders Zorn, Anna, jeune fille de Mora Mk. 900. — Nr. 758. Anders Zorn, John Hay Mk. 900. — Nr. 760. Anders Zorn, Selbstbildnis Mk. 500. — Nr. 762. Anders Zorn, Selbstbildnis Mk. 380. — Nr. 763. Anders Zorn, Betty Nansen Mk. 1000. — Nr. 765. Anders Zorn, Kesti Mk. 1150. — Nr. 766. Anders Zorn, Junge Bäuerin sitzend Mk. 750. — Nr. 768. Anders Zorn, Eté Mk. 650. — Nr. 771. Anders Zorn, Lundequist Mk. 800. — Nr. 775. Anders Zorn, Das neue Stubenmädchen Mk. 950. — Nr. 779. Anders Zorn, Bradjupp Mk. 830. — Nr. 786. Anders Zorn, Seaward Skerries Mk. 1000. —



UNSTAUSSTELLUNGEN

WIESBADEN

Zum Gedächtnis des bei Fromelles am 11. Mai 1915 gefallenen Albert Weisgerber, des ersten Präsidenten der Münchener Neuen Sezession, hat der Nassauische Kunstverein im Neuen Museum zu Wiesbaden eine umfangreiche Nachlassschau von mehr als sechzig Gemälden und ebensoviel Zeichnungen des Künstlers veranstaltet. Wie wenig diese Ausstellung auch darauf Anspruch erheben darf, das ganze Lebenswerk des auf so tragische Weise dahingerafften Führers der Jung-Münchener Kunst zu zeigen, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, dass durch den Verzicht auf nebensächliche und mehr studienmässige Arbeiten, und anderseits durch sehr geschmackvolle Hängung das Gesamtbild einheitlicher und geschlossener wirkt, als die doppelt so umfangreiche erste Ausstellung in den Räumen der Neuen Sezession zu München.

Dieser Künstler, der zeitlebens ein Kämpfer war und als ein Kämpfer gefallen ist, hat eine merkwürdige Entwicklung durchgemacht. In St. Ingbert in der Rheinpfalz am 21. April 1878 geboren, hat er sich unter grossen Schwierigkeiten den Weg zur Münchener Kunstschule und dann zur Akademie gebahnt, wo er Schüler von Stuck wurde und namentlich von Herterich vielfache Anregungen empfing. Als Mitarbeiter an der „Jugend" machte er sich schnell bekannt, verarbeitete darauf in höchst persönlicher und kraftvoller Weise die verschiedensten Einflüsse des Berliner Impressionismus und des Münchener Scholle-Kreises, um schliesslich, wie so viele andere deutsche Künstler unserer Zeit, in Paris, durch das Studium Cézannes, den Weg zu sich selbst zu finden. Aus der grossen befruchtenden Welle eines rasch zupackenden Impressionismus tauchte ihm das Ideal des „Neuen Bildes" auf. Er suchte Herr zu werden über das Allzuviele der Einzelerscheinungen in der Natur, und er fand das Mittel dazu in einer zusammenfassenden Vereinfachung von Form und Farbe.

Schon seine frühesten Arbeiten, das tief empfundene Bildnis seiner Mutter von 1900 und die Porträts seiner Freunde Grabisch, Prager und Langner von 1905 haben, trotz der etwas schwertonigen Gesamtwirkung, das Spontane des auf einen Wurf Geschaffenen. Die stets wachsende Verinnerlichung des Künstlers wird dann offenbar an seinen Sebastianbildern von 1909, 1911, 1912 und 1913, ebenso an den verschiedenen Bearbeitungen des Jeremias in den Ruinen von Ninive, von denen die Wiesbadener Schau drei aus dem Jahre 1912 stammende Lösungen bietet. Neben diesen grosszügigen Kompositionsgedanken fesseln ihn anspruchslose Vorstadtmotive. Er findet Befriedigung in der bescheidensten Stoffwahl, in der Wiedergabe der proletarischen Ausläufer Münchens, der „letzten Häuser", um aus der Armut den Reichtum hervorgehen zu lassen und um zu zeigen, dass auch in dem scheinbar Unmalerischen eine Fülle des Wertvollen enthalten sein kann. Mit zwei Vorstadtbildern und drei liegenden Akten aus dem Jahre 1914 bricht durch den schnellen, schönen Soldatentod, den Weisgerber auf flandrischer Erde fand, eine Entwicklung ab, die in ihrem weiteren Verlaufe zu williger Freiheit des monumentalen Gestaltens innerer Erlebnisse geführt haben würde. Jetzt aber, wo der Reichtum seines Schaffens übersehbar vor uns liegt, dürfen wir wohl sagen: es war für ein Menschenleben genug!

Ausser dem Werk des gefallenen Führers wird in der Wiesbadener Frühjahrsausstellung eine umfangreiche Schau der übrigen Mitglieder der Neuen Sezession geboten, die in ihrer Gesamterscheinung viel ruhiger anmutet, als die erste grosse Ausstellung in München. Als eines der stärksten Talente der ganzen Künstlergruppe tritt hier Edwin Scharff hervor, der seine Plastiken, Gemälde und Zeichnungen von ihren formalen und dynamischen Elementen aus gestaltet und durch sein ausgereiftes Können der Schar der Genossen Haltung und Charakter verleiht. Walter Bombe

❦

Antonio de la Gandara ist, fünfundfünfzig Jahr alt, in Paris gestorben (geb. 16. Dez. 1862). Dieser von der internationalen Gesellschaft lebhaft aufgesuchte und verzogene Porträtmaler ist auch in Deutschland bekannt gewesen. Er stellte oft in München bei den Sezessionisten aus und erschien in Berlin auf der Grossen Ausstellung von 1896 mit einer kleinen Galerie von Bildnissen eleganter, schlanker Weltdamen, die sehr bewundert wurden. Er war von Whistler und Boldini angeregt und brachte jene vornehme Verve ins Handwerk mit, die schmeichelt, ohne trivial zu werden. 1889, auf dem Weltjahrmarkt, ging sein Stern auf: die „Dame mit der Rose" und die „Dame in Grün", Porträts voll englischer Lässigkeit und französischem Esprit, gewannen dem Schüler Gérômes die Herzen aller europäischen und aussereuropäischen Snobs. Degas hat einen seiner bittersten Witze über ihn gemacht, — er nannte Antonio de la Gandara einen „chef de rayon". Julius Elias.



NEUE BÜCHER

August Endells kleine Schrift: „Zwei Kriegerfriedhöfe") Verlag Bruno Cassirer, Berlin) ist ein schönes Beispiel dafür, wie einerseits jede Aufgabe der Baukunst sich auf Grundfragen des Lebens und der Weltanschauung zurückführen lässt, und wie andrerseits, von diesen Grundfragen des Lebens her sich einer reinen und aufrichtigen Gesinnung wiederum klare Bauaufgaben ergeben. Endell bewegt sich zwischen den vielfach erörterten Problemen der Bestattung und Totenehrung mit sicherem Schritt hindurch, geleitet von einem — trotz quietistischer Determination — naiven und dadurch überzeugenden Grundgefühle, das unserer heutigen Auffassung des Friedhofes sehr wohl entspricht.

Was er von dem würdelosen, oft protzenhaften Aussehn unserer Kirchhhöfe, ihrer Unübersichtlichkeit und Friedlosigkeit sagt, wird von jedem Sehenden und Fühlenden voll zugegeben werden. Der Vorschlag, den ersehnten Frieden, die Einheit des Ortes, den Ausdruck der Gleichheit vor dem Tode zurückzugewinnen durch eine ganz einfache Grundform, ist überzeugend. Er beschreibt diese Grundform, kurz gesagt, als ein mauerumschlossenes, von Baumkronen überwölbtes Bezirk mässiger Ausdehnung, auf dessen Rasenboden einfache Tafeln, allenfalls niedrige Steine die Grabstätten nur bezeichnen, unter Verzicht auf hohe Denkmale, trennende Gitter, Hügel und dergleichen.

Wenn der Leser sich mit diesem einfachen und mit aufrichtigem Pathos vorgetragenen Grundgedanken erfüllt hat, vielleicht auch ein oder das andere historische Beispiel (verschiedener Herrenhuter Grabstätten und mancher Dorffriedhöfe) unwillkürlich seinen Vorstellungen angefügt hat, so empfindet er es fast mit Bedauern, dass die beigegebenen Zeichnungen, wie es ganz naturgemäss ist, nicht die Grösse des allgemeinen Grundgedankens, sondern Spezialfälle und zwar künstlerisch ein wenig eigensinnig zugespitzte Spezialfälle wiedergeben. Otto Bartning.

❋

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Kriegergräber im Felde und daheim. Herausgegeben im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung. München 1917. F. Bruckmann, A.-G.

Wilna, eine vergessene Kunststätte. Von Prof. Dr. P. Weber. Mit 137 Bildern. Verlag der Zeitung der 10. Armee.

Larifari. Drei Kasperlspiele von Otto Blümel. München, bei Albert Langen.



Das Künstlerkleid

Eine fanatische Anhängerin der Reformtracht, die über ihren mageren Körper bei festlichen Gelegenheiten ein modernes Künstlerkleid zu ziehen pflegte, wurde von ihrem Mann mit diesen Worten einem Bekannten vorgestellt: „Und dieses ist meine Frau. Wo die Brosche sitzt, ist vorne".

Kritik am Wege

Trübner arbeitete einst im Odenwald an einer seiner bekannten Landschaften. Ein Vorübergehender blieb stehen, sah ihm eine Weile zu und sagte dann ermunternd: „Für einen Dilettanten ist das gar nicht so schlecht. Ich male nämlich auch".

Desgleichen

Als Hölzel und Diez auf dem Lande bei München Landschaftsstudien machten, stellte sich eines Tages ein von Diez angestifteter Bauer hinter den arbeitenden Hölzel, sah aufmerksam dem Maler zu und sagte dann ernsthaft: „Ja, ja, da fehlt's halt am Aktzeichnen!"

Raffael oder Michelangelo?

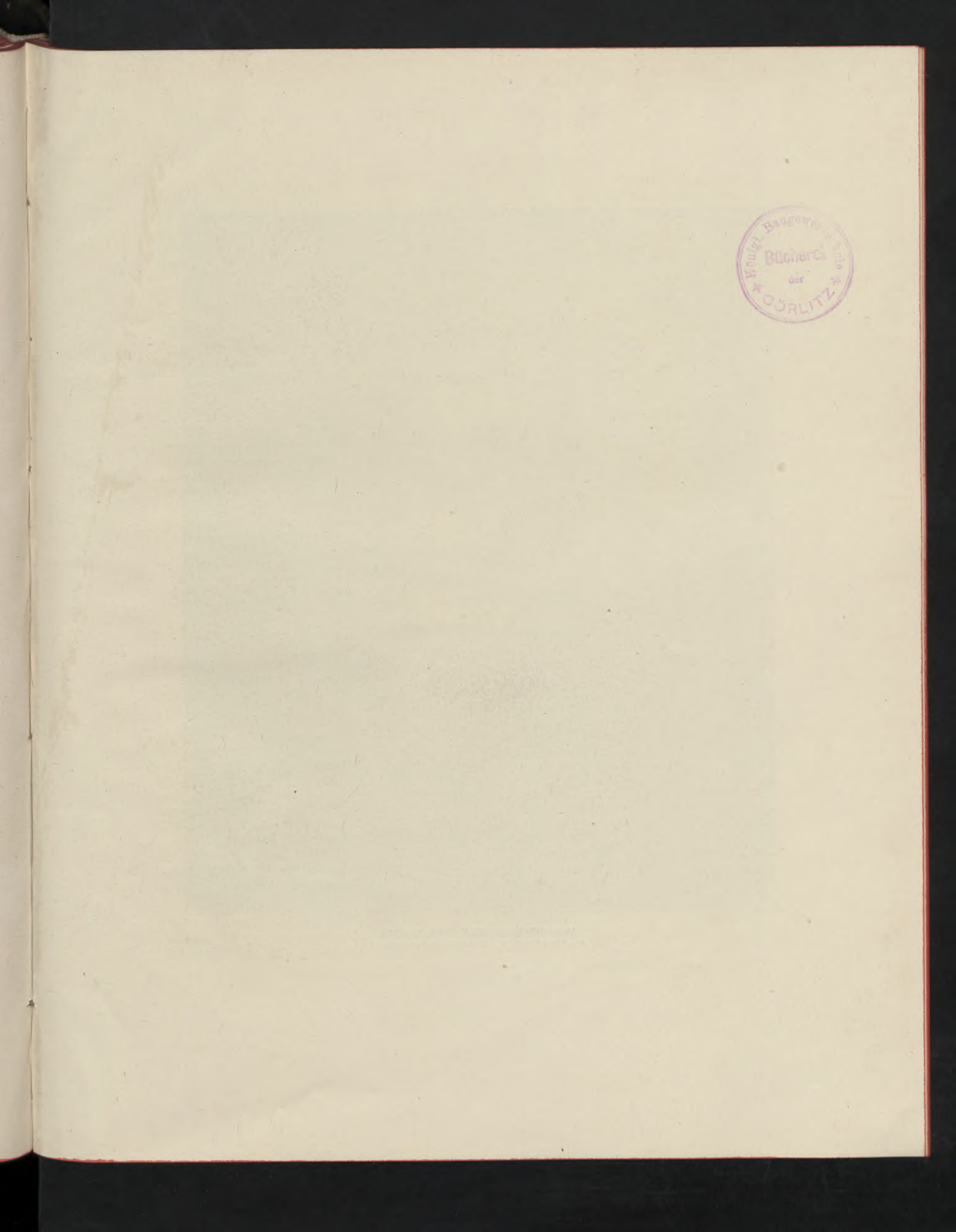
Amerikanische Zeitungen setzen ihren Lesern oft die Meinungen berühmter Männer über bestimmte Probleme vor, indem sie Rundfragen veranstalten.

Einst kam ein amerikanischer Zeitungsmann auf den Einfall auf diese Weise die Streitfrage zu lösen, wer der grössere Künstler sei, Raffael oder Michelangelo. Er erliess ein Rundschreiben an viele berühmte Künstler, sie möchten hierüber ihre Meinung sagen. Auch der eben berühmt gewordene Eduard Manet erhielt das Zirkular. Er warf es in den Papierkorb. Als alle anderen Antworten vorlagen, erbat der Zeitungsmann nochmals eine Antwort von Manet und zwar eine telegraphische Mitteilung; er möchte die Frage beantworten: ist Raffael grösser oder Michelangelo? ganz kurz, mit einem Wort, wenn ihm eine längere Auseinandersetzung unmöglich sei. Die Sache mit dem einen Wort leuchtete Manet ein. Er telegraphierte und der Yankee las erstaunt das eine Wort „Ja".

Das Original

Paul Meyerheim musste einen Sammler besuchen, der sich einbildete, er besässe echte Bilder von Rubens, Rembrandt, Tizian, Velasquez usw. Mit Stolz zeigte der Sammler dem Künstler seine Crouten: „Das ist ein Rembrandt". „Ach nein, wie interessant". — „Hier ein Rubens". „Ach ja, ein Rubens". Bei jedem Bilde äusserte Meyerheim in dieser Weise nur ein Wort. Als er fortging, wollte der Sammler aber doch mehr hören und fragte ungeduldig: „Nun, was sagen Sie zu meiner Sammlung"? Worauf Meyerheim erwiderte: „Wissen Sie, Herr J., das einzige Original in Ihrer Sammlung sind Sie selbst".

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





HANS THOMA, DIE FRAU DES KÜNSTLERS
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART



DIE VORBILDUNG UNSERER KÜNSTLER

VON

KARL SCHEFFLER

Die schon viel besprochene Frage, welches die beste Vorbildung für unsere Künstler sei, ist in den letzten Monaten einmal wieder von der quecksilbernen Geistigkeit Wilhelm von Bodes so temperamentvoll beantwortet worden, dass seine Vorschläge zum Ausgangspunkt einer nationalen Debatte geworden sind. Woldemar von Seidlitz, der den Spuren Bodes mit fast zu grosser Selbstentäusserung oft folgt, hat von einer Reihe deutscher Künstler und praktischer Kunstgelehrten, die freilich nicht in allen Fällen glücklich gewählt erscheinen, Urteile und Äusserungen über Bodes Anregung erbeten und das Material als Buch dann herausgegeben*. Dieses Buch hat in der Presse wieder Anlass zu weiteren Ausführungen gegeben; und da zu gleicher Zeit eine manches gute Wort enthaltende Schrift über dasselbe Thema von Riemerschmid erschienen ist*, da man sich bei dieser Gelegenheit auch der leidenschaftlichen Erzieherthätigkeit Lothar von Kunowskis und mancher anderen Bestrebung noch erinnert, so ist das Thema von der Vorbildung unserer Künstler mitten im Kriege aktuell geworden.

Eine gewisse Einigkeit herrscht in der Kritik der bestehenden Zustände. Fast alle sagen, dass der Unterricht, wie er jetzt an den Akademien erteilt wird, nicht ausreicht, dass er zuviel geben will

* Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

* Künstlerische Erziehungsfragen, Flugschriften des Münchener Bundes, Erstes Heft 1917, Verlag Georg Müller, München.

oder auch grundsätzlich etwas Falsches erstrebt. Dem gegenüber ist eigentlich nur ein einziger Vorschlag zur Reform gemacht worden. Bode schlägt vor den Unterricht für Akademiker und Kunstgewerbeschüler zusammenzulegen, gemeinsame Vorstufen und denselben Elementarunterricht für alle einzurichten und die, die sich als starke Talente dann ausweisen, in erweiterte Meisterateliers zu schicken. Der Wortführer der Gegengruppe, Arthur Kampf, warnt dagegen vor einer zu innigen Vereinigung von freier Kunst und Kunstgewerbe und fordert nach dem ersten gemeinsamen Unterricht im Naturstudium getrennte Bildungswege und zweierlei Arten von Meisterateliers.

Es ist hier nicht Raum auf Ausführungen der einzelnen Künstler und Kunstgelehrten näher einzugehen. Das ist aber auch nicht nötig, weil es allen Äusserungen, wie mir scheint, an jener sachlichen Entschiedenheit fehlt, ohne die der Fall überhaupt nicht reinlich zu erledigen ist. Es wird darum am besten sein, wenn hier den vielen Meinungen eine neue Ansicht entgegengesetzt wird, die sich mit Bodes Vorschlag zwar berührt, aber doch zu anderen Folgerungen gelangt.

Mir scheint es vor allem wichtig dem Leitsatz Anerkennung zu verschaffen, dass die reine Kunstlehre überhaupt nicht Sache des Staates sein kann und sein darf. Wo immer grosse Kunstwerke entstanden sind: niemals war der Künstler staatlicher Vormundschaft unterworfen, nie sind die Lehrlinge der Kunst in Staatsanstalten erzogen worden, nie sind ihre Lehrer Staatsbeamte gewesen. In dem Augenblick, als die Kunst und die Kunstlehre verstaatlicht wurden, war es mit der Freiheit, der Selbständigkeit und der schöpferischen Kraft der Kunst vorbei. Dieselben Gründe, die für die Trennung von Staat und Kirche sprechen, damit die Religion aufhöre Sache der Staatsraison zu sein und wieder eine Angelegenheit der Herzens werde, gelten auch für das Verhältnis von Staat und Kunst. Auch die Kunst ist für das Volk eine Art von Religion. Kann schon der einzelne Mensch den andern nicht lehren, was Kunst ist und wie das Meisterwerk entsteht, es sei denn wortlos, durch das Beispiel der That, so kann ein Schulsystem es noch viel weniger. Die Kunst ist in ihrem tiefsten Wesen nicht lehr- und lernbar.. Eine Schule, wo dem Lehrling die Nachahmung der Natur beigebracht wird, ist noch keine Kunstschule. Darüber sind sich die Teilnehmer der Debatte auch einig. Ein weitergreifender Unterricht, der rechte Kunstunterricht müsste lehren, in welcher Weise sich Empfindungen in Raumformen verwandeln lassen und welchen Empfindungen bestimmte Formen und Farben entsprechen, er müsste gewissermassen einen Kontrapunkt des Räumlichen lehren, eine Harmonielehre der Verhältnisse und Tonwerte, er müsste zeigen, wie Naturformen verändert werden, um einen bestimmten Ausdruckswert zu erlangen, wie sie melodisch werden, wie ein System aus Einzelformen und Formzusammenhängen zu bilden ist, um das Gesetzliche der Erscheinungen zu betonen und dem Flüchtigen Dauer zu verleihen. Es wäre herrlich, wenn alles dieses sich lehren liesse; aber es ist unmöglich. Keine „Lehre von den Maassen“ kann ein Kunstwerk schaffen. Kunst kommt nie von aussen, sondern immer von innen. Nicht ohne Grund nennt man einen Künstler, der irgendwie von aussen in das Geheimnis der Kunst eindringen will, selbst wenn er sich revolutionär und übermodern gebärdet, einen Akademiker. Die Erfahrung vieler Jahrhunderte zeigt, dass die Künstler sich gegenseitig die tiefen Geheimnisse der Wirkung nur mit Hilfe der Tradition, des lebendigen Beispiels lehren können, dass jedes Talent sich die Kunst von neuem ganz und gar erwerben muss und dass eben in diesem ewig neuen Schöpfungsakt die Kraft der Kunst beruht. Da sich nun aber das Wirkungsgesetz der Form nicht lehren lässt oder doch nur ganz schematisch, so bleibt den Akademien nichts übrig als den Schülern eine gewisse Fertigkeit im Nachahmen beizubringen. Im Nachahmen der Natur oder alter grosser Kunstwerke. Darauf beruht in Wahrheit auch die akademische Lehre. Damit bleibt sie aber unterhalb der Grenze, wo das Künstlerische beginnt und muss doch thun, muss glauben, sie sei die oberste Kunstinstanz. Hier liegt das nahezu Unsittliche ihrer Wirkung, hier ist die Ursache, dass aus ihr vor allem das Künstlerproletariat hervorgeht. Verfolgt man diesen Gedanken, so ergiebt sich wie von selbst die Forderung, die Akademien eingehen zu lassen. Allmählich und in aller Stille, wie sich die Gelegenheiten ergeben, aber konsequent*.

Diese Forderung gilt nicht für die Kunstgewerbeschulen und Architekturschulen. Trotz mancher Proteste muss man nun doch unterscheiden zwischen „hoher Kunst“ und gewerblicher Kunst. Der Unterschied ist einfach genug festzustellen: reine oder

* Eine gute Gelegenheit war, zum Beispiel, neulich in Weimar. Sie ist versäumt worden, trotzdem in aller Welt nicht einzusehen ist, warum in Weimar eine akademische Kunstschule noch besteht. Es ist doch nur ein Vegetieren.

hohe Kunst nennen wir, was vollkommen zweckfrei ist, gewerblich wird die Kunst, sobald sie irgend einem praktischen Zwecke dient. Ist dieses letzte der Fall, so wird sie aber auch sofort lehrbar. Lehrbar nämlich von seiten der Zwecke. Darum ist sehr vieles in der Architektur und im Kunstgewerbe lehrbar. Auf das, was lehrbar ist, aber darf der Staat Einfluss gewinnen, ja er muss es in gewisser Weise, weil jeder konkrete Arbeitszweck wirtschaftlich und handelspolitisch wichtig werden kann. Darum hat der Staat das Recht, in gewisser Weise sogar die Pflicht, den Unterricht in den gewerblichen Zweckkünsten zu fördern, zu überwachen, zu organisieren; dieses Recht aber hat er nicht in den ganz zweckfreien Künsten.

Aus der natürlichen Zusammengehörigkeit der Architektur und des Kunstgewerbes von seiten der gewerblichen Zwecke, ergiebt sich nun aber wie von selbst der Leitsatz: nicht die Akademien und die Kunstgewerbeschulen gehören in erster Linie zusammen, sondern die Kunstgewerbeschulen und Architekturschulen. Von den Polytechniken sollte man gewisse Disziplinen — Chemie, Bergbau und so weiter — entfernen und sollte ihnen dafür die Kunstgewerbeschulen fest angliedern. Die Entwicklung weist darauf ja schon hin. Mehr und mehr nehmen in den grossen deutschen Kunstgewerbeschulen die Architekturklassen an Umfang und Bedeutung zu, Architekten stehen oft an der Spitze und zwischen den Polytechniken und den modernisierten Kunstgewerbeschulen besteht ein Verhältnis etwa wie zwischen den Akademien und den Sezessionen. Es ist ein merkwürdiger Wettbewerb von seiten der Kunstgewerbeschulen zu beobachten, ein Ehrgeiz, der die Angliederung wie eine Legitimierung empfinden würde. Da nun von allen Seiten auch — mit Recht — nach einer neuen Arbeitsgemeinschaft von Gewerbe und Architektur gerufen wird, so wäre die Verschmelzung der Schulen ein ganz natürliches Verfahren. Das Ergebnis wären Höhere Baugewerbeschulen mit den Vorstufen der Fach- und Handwerkerschulen.

In diesen Schulen könnten dann auch die, die Maler oder Bildhauer werden wollen, die zur zweckfreien Kunst streben, ihre Vorbildung erhalten, ohne dass der Staat damit eine weitere Gewähr übernähme. In solchen Einheitsschulen der Kunst könnte das Elementare gleichmässig gelehrt werden, könnte ein Naturstudium getrieben werden, wie es der Maler, der Architekt und der gewerbliche Arbeiter gleicherweise gebrauchen. Wenn der Staat dann noch ein übriges thun will, so soll er es bedeutenden Künstlern erleichtern für eine beschränkte Schülerschaar Meisterklassen einzurichten, in denen die Maler und Bildhauer sich einem frei gewählten Künstler etwa so anschliessen können, wie sich früher Lehrlinge und Gesellen den alten Meistern angeschlossen haben. Aber im Grunde geht diese Hülfe schon über die Kompetenz des Staates hinaus.

Kommt es einmal zu Einheitsschulen, worin Architekten und gewerbliche Arbeiter nebeneinander lernen, so ist die wichtigste Bedingung freilich, dass auch hier recht eigentlich von der höheren Kunstlehre abgesehen wird, dass der Dünkel verschwindet, man könne das Beste der Kunst, die Schöpfungskraft und das Qualitätsgefühl, lehren. Solange diese Selbsttäuschung die Kunstschulen regiert, wird der Unterricht die Schüler einzwängen, anstatt sie frei zu machen, wird er zu Gesinnungstüchtigkeit, falschem Idealismus und Mittelmässigkeit verführen und weiterhin, im höheren staatlichen Sinne, demoralisierend wirken. Die Höhere Schule für die gewerblichen Architekturkünste hat sich nur um das Lehrbare zu mühen, um das Technische, Mathematische, Nützliche, Elementare, Wissenschaftliche, um das, was geeignet ist, der Kunstarbeit Charakter zu geben. Und sie hat ihre Lehrer nicht mit Titel und Würden auszuzeichnen, die den Anschein erwecken, als sei der Schulbeamte seinen Kollegen in der freien Praxis überlegen. Die Tüchtigkeit des Lehrers sollte nur dadurch geehrt werden, dass seine Unterweisung von vielen jungen Leuten mit Eifer gesucht wird.

Auf dem Punkte also, wo die Kunst frei und schöpferisch wird, wo sie zweckfrei ist und wo die Gnade der Begabung entscheidet, hat der Staat sich zurückzuhalten. Sobald er dieses einsieht und danach handelt, wird, langsam aber sicher, der verderbliche Kunstkampf aufhören und der grosse Zwiespalt geschlichtet werden. Dann erst wird — oder kann doch — die Kunst wieder ein mächtiges Ganze werden. Immer noch ist die lebendige Formschöpfung das Ergebnis von Willensanstrengungen gewesen. Der Wille aber kann nicht gelehrt, er kann, im Gegenteil, durch die Bildungssentimentalität des Kunstunterrichts nur gebrochen werden.



GUSTAV DORÉ, DIE MALSCHULE, 1850

KUNST UND KÜNSTLER IN DER KARIKATUR

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE DES LAIENURTEILS

VON

WALTER STENGEL

Wer je die „Fliegenden Blätter" gelesen hat, und wer hätte das nicht, „sind sie doch das einzige Witzblatt, das seiner absoluten Harmlosigkeit wegen unbedenklich jedem Kind in die Hand gegeben werden kann und zu dem auch der Erwachsene in Stunden der Weihe, etwa beim Haarschneiden oder im Vorzimmer des Zahnarztes, wie zu halbvergessenen Jugenderinnerungen reuig zurückkehrt" (Lehrs), wird bemerkt haben, dass der Haupttrick immer darin bestand, Aktualitätsinteressen humoristisch auszumünzen. Das dem Zeitgenossen Ungewohnte jeder neuen Erscheinung des täglichen Lebens war, nicht anders wie es in den Chansons der Variétés der Fall ist, der Generalnenner des Anreizes zur Komik. Nahezu 150 Bände mit über 3700 Nummern sind bisher erschienen: ein grosses Bilderbuch der Kulturgeschichte, die sich seit den Kinderjahren unserer Grosseltern abgespielt hat. Und was ist in der langen Spanne nicht alles einmal aktuell gewesen: das hohe Fahrrad und die elektrische Bogenlampe, der Oberkellner und das Frauenstudium, die Pferdebahn und die Ansichtskarte.

Der allgemeinen Einstellung entsprechend lag

von Anfang an auch auf dem Gebiete der Kunst in der jeweils modernen Richtung das Ziel des Witzes. Besonderen Antrieb gewann diese Tendenz als in den neunziger Jahren Georg Hirth die „Jugend“ begründete. Wiewohl von einer eigentlichen Konkurrenz nicht die Rede sein kann, so lassen sich doch die vielen Satiren auf den Jugendstil, die in dem nicht ganz berechtigten ironischen Klang des Wortes heute noch nachwirken, sicher zum Teil aus einem gewissen Verlegergegensatz erklären. Das „moderne“ Bild ist dann über die Stilwende hinaus ein dankbares Motiv geblieben, das neuerdings Adolf Oberländer und Eugen Kirchner als expressionistisch-futuristisches Monstrum weiterführen. Dabei wird Scherz und Ernst verwechselt. Es handelt sich nicht um heitere Arabesken. Die Satiren auf alle anderen Lebensäusserungen können als solche gelten. Den künstlerischen Fragen indessen steht der Illustrator nicht mehr als lachender Philosoph gegenüber. Hier nimmt er als simpler Fachmann Partei, indem der Antizeitgeist mit ihm durchgeht wie Eduard Ille mit dem Pegasus der ars vulgivaga (1888). Das heisst aber schlechterdings die Naivität des Publikums missbrauchen. Es kommt hinzu, dass gerade der Kranke und der Rekonvaleszent so gern zu der leichten Kost der Münchner Blätter greift: unter der Etikette der harmlosen Lektüre wird dem widerstandslosen Unterbewusstsein der schablonenhafte Begriff von der Unverständlichkeit der Gegenwartswerte und der unbedingten Redlichkeit veralteter Anschauungen eingeimpft. Besonders unverblümt ist die Absicht in der Nummer 3553, auf die hier verwiesen sei.

Dass man ein neumodisches Gemälde auch verkehrt aufhängen, dass man eine Landschaft mit einem Porträt verwechseln kann und dergleichen weiss der Philister mindestens seit 1887 aus den Fliegenden Blättern, die ungefähr alle 10 Jahre darauf zurückkommen: 1898, 1908. Schon 1884, ebenso 1894 begiebt es sich, dass ein Maler selbst nicht mehr im klaren darüber ist, was sein Bild eigentlich bedeutet.

Mancher Tadel, der an sich berechtigt wäre, wird durch die kritiklose Verallgemeinerung in dem grossen Leserkreis, an den sich der Komiker wendet, gefährlich. Dahin gehört die stereotyp gewordene Verspottung des raschen Modewechsels, dem ein Künstler folgt: Fliegende Blätter 1895, Jugend 1896. Wenn der Simplicissimus (1898) diesen Vorwurf aufgriff (dessen Gegenteil — die Inzucht verwandter Bildgedanken — die Jugend gleichzeitig und fünf Jahre später behandelte, wie



ADOLF OBERLÄNDER, STROHFEUER, 1878
„Das müsst' doch mit dem Teufel zugehen, wenn ich's nicht weiter brächte, als so ein Albrecht Dürer“

(AUS DEN FLIEGENDEN BLÄTTERN, MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES BRAUN UND SCHNEIDER, MÜNCHEN)

das Journal pour rire bereits 1854), so paralysierte er den verhängnisvollen Einfluss solcher Schlagworte wieder durch eine nicht misszuverstehende Ablehnung altmodischer Formen. Während zum Beispiel in der berühmten Nummer „Familienfromm“ (1904) der Parodie auch die Typen des Druckes angepasst sind, unterstreichen die Fliegenden jahrelang die Unleserlichkeit der modernen Schrift. Nur den Typus der Unschuld mit dem Finger am Mund haben sie, 1894, in dem „Traum eines Malers nach Besuch der Kunstausstellung“ vorgebildet: das Symbol des Publikumsgeschmacks, das der

Simplicissimus 1910 seiner zweiten parodistischen Nummer („Auf den Bahnhöfen freigegeben") als Signatur voranstellte.

Die Münchner Blätter verspotten nie die Akademie, die in den französischen Karikaturen durch eine Schlafmütze auf einem Fauteuil gekennzeichnet ist, überhaupt nicht die Mittelmässigkeit. Dagegen protegieren sie die „Gartenlaube"-Kunst. Man erlasse es mir, darauf näher einzugehen. Es wird genügen, der Ordnung halber die Nummer 2504 anzuführen, wo nebenbei bemerkt ein von Otto Seitz in seiner „Galerie modernster Meister" 1889 benütztes Motiv der Naturalismus-Satire wieder verwendet wird. Ganz anders das Journal pour rire, das Courbets Naturalismus so häufig parodiert und doch dem süsslichen Gleyre-Schüler Hamon verordnet, dass er tüchtig Rotwein trinken, Beafsteaks essen, sich aller Pomaden und wohlriechenden Essenzen enthalten und nach Ornans gehen soll, um eine Kur bei Courbet durchzumachen.



WILHELM BUSCH, KÜNSTLERFREUDEN, 1859

Gewiss ist auch die absolute Verständnislosigkeit in der deutschen Zeitschrift geschildert worden: den Kunstausstellungsbesucher, den der Speisezettel des Restaurants mehr interessiert als der Katalog, findet man nicht nur bei Daumier. Ob aber die Ironie bei dem grossen Publikum immer packte? In der Regel wird sie der Gleichgültigkeit im Gegenteil Bestätigung gewesen sein.

Oberländer erzählt einmal (1888) das typische Bilderschicksal: den Kinderglauben des Genies an die Wirkung seines Werkes, das die Menge zwar ablehnen, ein echter Mensch aber annehmen wird; das Urteil der blasierten Welt in der Ausstellung, wo die Komtesse das linke Fussgelenk zu kurz und der Institutsbackfisch den rechten Arm zu lang findet, während der Kommis die Perspektive vermisst und der Herr Lieutnant eine Überschneidung kritisiert, was den Kunsthändler veranlasst, von einem Ankauf abzusehen; endlich die Erkennungsszene: „Ein thöricht Mädchen bin ich. Ich verstehe nicht über Kunst verständnisvoll zu sprechen wie jene dort, die feinen Herrn und Damen. Doch fühl' ich mich so glücklich und so frei von aller Not der Welt, wenn ich hier stehe, in stiller Andacht Deiner Sprache lauschend." — Oberländer ist ja der Entdecker der Kinderzeichnung, die vor ihm wohl in der Karikatur da war, zum Beispiel bei Riou im Petit Journal 1858, aber doch nicht eigentlich als Ausdruck, wiewohl gerade die Courbetsatire mit dem Schema der Holzfigur der Spielzeugschachtel arbeitet. Es ist darum auch keine Blasphemie, wenn dieser Humorist das Christuswort — „Wahrlich ich sage euch, so ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen" — auf das moderne Kunstleben zu beziehen weiss. Nur die unnatürliche Wendung, die er dem Gedanken giebt, enttäuscht: der grosse Unverstandene seiner Ballade ist nicht ein Künstler seiner Zeit, sondern ein alter Meister, der vor 300 Jahren lebte. Das entspricht dem Programm des Familienblatts, das den Mangel an Interesse für die zeitgenössische Kunst grundsätzlich nicht rügt.

Justus Möser, Goethes Mitarbeiter an „einigen fliegenden Blättern" oder Abhandlungen „von deutscher Art und Kunst" hat durch die kürzlich hier abgedruckte Betrachtung des Kunstgefühls vom Standpunkt des Weinkenners erklärt, dass es notwendig in allen Angelegenheiten des Geschmacks zuerst darauf ankäme, „wieviel einer Tangenten hätte." Die erste Tangente nun wird immer historisch orientiert sein müssen. Fruchtbarer ist ein gewisser Breitengrad jener wahrhaft modernen Gesinnung, die wir an der geistigen Atmosphaere des Frankfurter Goethehauses, das doch auch den patrizischen Interessenkreis von Kunst- und Wunderkammern alten Stils, ja selbst die Idee des historischen Museums einschloss, durch die Vorstellung bezeichnet finden, „dass es mit den Gemälden völlig



ADOLF OBERLÄNDER. GOTIKER UND RENAISSANCIER, 1884
(AUS DEN FLIEGENDEN BLÄTTERN, MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES
BRAUN UND SCHNEIDER, MÜNCHEN

wie mit den Rheinweinen beschaffen sei, die, wenn ihnen gleich das Alter einen vorzüglichen Werth beilege, dennoch in jedem folgenden Jahre ebenso vortrefflich als in dem vergangenen könnten hervorgebracht werden. Nach Verlauf einiger Zeit", so meinte Goethes Vater, der den Grundsatz hatte, dass man die lebenden Meister beschäftigen und weniger auf die abgeschiedenen wenden solle, bei deren Schätzung sehr viel Vorurtheil mit unterlaufe, „werde der neue Wein auch ein alter, ebenso kostbar und vielleicht noch schmackhafter." (Dichtung und Wahrheit, 1. Teil, 1. Buch).

❊

Wie steht es nun aber mit dem Verhältnis der Münchener Fliegenden Blätter und ihres Laien-Publikums zur alten Kunst? Eisele und Beisele, die in der Dresdener Galerie keinen günstigen Standpunkt zum Betrachten der verglasten Gemälde fanden, haben zwar — nach dem Vorbild der französischen Salonbesucher, die nur durch halsbrecherische Manöver den hoch oben unter der Decke und den zu tief unter dem Augenpunkt hängenden Nummern nahekommen — bereits etwas populäre Museologie getrieben und die klassische Geschichte eines Galeriebildes — ist der dumm! war ich dumm! — macht noch heute, nach 35 Jahren, Spass. Aber die ständige Charakterisierung der Museen als Rumpelkammern mit Scherben und fragwürdigen Antiquitäten von der Güte der Cicerobüste, an der alles, mit Ausnahme einer Warze, ergänzt ist, und die Karikaturen der Altertümler oder Inkunabelnsammler von dem Schlage der verknöcherten Antiquare Boillys, die durch eine Kopie in Deutschland bekannt waren, mussten dazu beitragen, die Volkstümlichkeit der kunstgewerblichen und plastischen Sammlungen zu schmälern. Auch die Geschichte von dem „Enthusiasten und seinem unglücklichen Opfer", das durch alle Museen und Ausstellungen der Hauptstadt geschleppt wird (1889), dürfte ein Trost für manche mitfühlende Seele gewesen sein.

❊

Die nicht seltene Schilderung des anderen Extrems, der sentimentalen Kunstbegeisterung, ist ein Zweig des Illusionismus, der ein gut Teil aller Gedanken der „Fliegenden Blätter" durchsetzt. Hauptbeispiel die „Familie Pimpleton", die sich den Genuss ihrer Schweizerlandschaften und Winterbilder durch Kuhgeläut und Jodeln, durch Schlittenschellen und Eiskübel versinnlicht (1865).

Ungezählt sind die illusionistischen Scherze, die das Bildnis zum Gegenstand haben. Nun war die Porträtmalerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts keineswegs die Stärke der populären Kunst. Dass der Faden da nicht abreisst, erklärt sich wohl als Weiterspinnen des Themas, das in der Inkunabelzeit des Lichtbilds nicht allein, wie alle Erfindungen, aus Aktualitätsgründen die Witzblätter beschäftigte. Man sieht den spaltenlangen Daguerrotypieparodien nur zu deutlich den Brotneid der Zunft an, die hier wieder die Berufskulisse in den Vordergrund der humoristischen Weltbühne schiebt. Die Franzosen arbeiten (1858) mit ähnlichen Argumenten wie (1871) die Münchner. Besonders die übermässige Vergrösserung vorstehender Extremitäten bietet willkommene An-

knüpfungspunkte. Später gewinnt die Photographiekarikatur neue Bedeutung im Zusammenhang der Satire auf den Impressionismus, dem man die Benutzung von Momentaufnahmen nachsagt (zum Beispiel 1889 und 1893). Dabei ist zu beachten, dass der Vorwurf aus dem München Lenbachs kommt, der bekanntlich ausgedehnten Gebrauch von der Camera machte. (Es soll aber die Wahrscheinlichkeit nicht geleugnet werden, dass die Augen der letzten Generationen auch ästhetisch der photographischen Linse mehr akkommodiert waren als die Kunstgeschichte zur Zeit glaubt.)

Die illusionistische Weltanschauung des Naturalismus ist, so scholastisch das klingen mag, eine Ausstrahlung des Zeitgeistes, der im Surrogatstil der Gründerjahre sich verirrt hatte, ebenso wie der kunstgewerbliche Zweckgedanke den Expressionismus vorausnimmt.

*

Die Frage, wo die Karikatur das Kunstgewerbe angreift, hat besonderes Interesse. Wichtig ist da vor allem die Serie der „échantillons du goût anglais", eine Blütenlese von Geschmacklosigkeiten der englischen Luxusindustrie auf der Weltausstellung von 1851. Der beissende Spott, mit dem das „Journal pour rire" sechzig Jahre vor Pazaurek diese Folterkammer auf dem Papier zusammenstellte — nicht ohne den Erfolg alsbaldiger Nutzanwendung in der Sammlung des Museum of Manufactures in Marlborough House — ist allerdings gewürzt durch die politische Schärfe des damaligen französisch-englischen Gegensatzes, der sich in der Kunstgeschichte, um Bekanntes zu nennen, in Gavarnis Briefen aus London oder in Manets Urteil über „die seifige Schule" des Reynolds spiegelt.

Proust erwähnt, wie wohlthuend die schlichte Vornehmheit des Manet'schen Elternhauses ihn berührte in jener Zeit des Pseudoklassizismus. Auch dieser sogenannte „etruskische" Stil, mit seinen Säulen, die den Börsengast zu Ewigkeitsgedanken mahnen, und den Waschtischen, die an olympische Opfer erinnern, ist von den französischen Zeichnern verspottet worden: zum Teil in denselben Formen wie die Moden der Neugotik und Renaissance in München. Man giebt, 1866, Anregungen für die Uniformierung der Architekten, um den modernen Erbauer romanischer Dome in Gesellschaft an der Stilisierung von Frack und Beinkleidern von seinem Kollegen, dem Gotiker, unterscheiden zu können. Man erfindet, 1888, den Renaissancefexen mit dem Butzenscheibenklemmer und konstruiert, 1883, Eisenbahnen im Stil des sechzehnten Jahrhunderts. Ebenso wie später (1901) der Herr am Jugendstilschreibtisch, verwickelt sich schon zur Makartzeit der Schläfer im Renaissancebett in die Schnörkel des Ornaments und die Tiere im Stall machen ähnliche Erfahrungen. Ein Verschönerungsverein berät 1864 über die künstlerische Verwertung der Litfasssäulen. Es werden alle möglichen Vorschläge aufs Tapet gebracht in Gestalt jonischer, dorischer, korinthischer Säulen, die man, offenbar nach dem französischen Vorbild der 1851 als Nelson-Monumente karikierten Reklamesäulen Londons, mit Magistratsstatuen bekrönt. Nach vielem Hin und Her, die Schilderung ist ganz nett, siegt der Zweckgedanke in politischer Umbiegung: die Litfasssäule als Sparbüchse für Schleswig-Holstein.

Bemerkenswert ist, dass dergleichen Satiren erschienen lange bevor Thomas Theodor Heine — dazu sicher von den Fliegenden angeregt, die 1901 ein Jugendstilauto brachten — das Renaissance-Vehikel veröffentlichte, das unter dem Namen „Albrecht Dürer-Automobil" in den Handel kommt. Während es in diesem Falle (1904) wie in einigen „Bildern aus dem Familienleben" galt, Rückstände des Geschmacks der alten Generation mit satirischer Säure niederzuschlagen, so richtete sich in dem Familienblatt stets gegen den modernen Geschmack der Spott (der jüngst wieder die „neuen Bauformen" mit ihrer Verschmelzung des Zweckausdrucks in Schmuck und Gerüst erfasst hat).

Es ist ja schwer, das nachzuprüfen. Immerhin, es könnte doch sein, dass der Gedanke der Befreiung des architektonischen Denkens aus der Enge des mit der Reissschiene begrenzten Horizonts der alten technischen Hochschulen nicht ganz ohne Beihilfe der Karikatur gereift ist, wiewohl jene vergessenen Parodien selbst — schlechte Zeichnungen von Meggendorfer — ästhetisch belanglos sind und lediglich die groteske Übertreibung der Schmuckformen da den praktischen Imperativ des gesunden Menschenverstandes zeitigte. Die Karikatur hat ja manches Mal wie Jules Verne Einsichten und Erfindungen vorausgenommen. In München zum Beispiel, um einen einfachen Fall zu geben, 1895 den Speiseautomaten. Im Bezirk der Kunst konnte dementsprechend die Satire, die ihre Phantasien so gerne in die Zukunft projiziert — ich erinnere an die „Zukunftsmalerei" (1865), die „Kunstausstellung der Zukunft" (1889),



ADOLF OBERLÄNDER, MENZELKARIKATUR, 1881
„Der Schützenkönig erhält von der Ehrenjungfrau den Festkuss“
(AUS DEN FLIEGENDEN BLÄTTERN, MIT ERLAUBNIS DES VERLAGES BRAUN UND SCHNEIDER, MÜNCHEN

die „Künstlerbiographie aus dem Jahre 1937“ — bisweilen mit ihrer grellen Beleuchtung vorhandener Entwicklungskeime dem organischen Werdegang der Formalitäten vorgreifen. Manche Prinzipien der heute modernen Kunst wären auf diesem Wege wohl zurückzuverfolgen. Will man nicht die artistischen Linienspielereien der Urtypen (1868—71) oder die spiessigen „Verwandlungen nach Darwin“ (1872), die Strichfiguren mit ihrer Prügelei (1889) und die vielen Ausdrucksstudien in der Art Töpfers und Buschs oder die geometrischen Bilder: die „Modes du jour“ im ersten Bande des Petit Journal und die „polygone Familie“ im 50. Bande der Fliegenden, die Zifferngesichter, arithmetischen Charakterköpfe und die „Winkelagenten nach neuester Konstruktion“ (1864) in den Pseudostammbaum aufnehmen, so vergleiche man nur das „System Kühl“ in Cassius' „Spottvogel im Glaspalast 1890“ oder die symbolistische Darstellung der Eroberung Trojas in den Münchner Blättern (1897). Unter den „Bildern aus einer modernen Galerie“ behandelt sogar eines (1899) das Thema „Der Sturm“, das jetzt paradoxerweise, aber doch wohl kaum in satirischer Absicht wieder die Königlich Bayrische Akademie der Künste als Preisaufgabe ausgeschrieben hat. Interessant ist die Jahrzehnte der Kunstgeschichte überspringende Steigerung des impressionistischen Charakters in der Menzelkarikatur, die Adolf Oberländer 1881 veröffentlichte, merkwürdiger noch die 1878 erschienene „Erzählung im Stile der modernen Sensationsmalerei“, die nun folgt.

Nur viel Farbe!

Beinschwarz lag die Nacht auf dem Ozean. Der Sturmwind peitschte die Wellen, von deren lasurgrünen Kämmen kremserweisser Schaum herniederstürzte. Der Kapitän riss sein zinnoberrotes Tuch von den Lenden, schlang es um den Hals und knüpfte sich am Bugspriet auf. Die Matrosen standen regungslos — kaum kasslerbraun untermalten Gestalten ähnlich.

Leonore lehnte am Maste. Ihr Gewand hatte der Sturm in schleierartige Fetzen zerrissen, so dass der Lichtocker ihres Körpers überall durchbrach.

Robert hatte sie in Hamburg kennen gelernt — das war vor Jahren. In rasender Leidenschaft zu ihr entbrannt, ermordete er Weib und Kinder, nahm Seedienste und brachte es zum Kapitän der „Havanna".

Er liebte sie rasend, aber ihre Haare waren falsch — gebrannte Terra di Siena — nicht Goldocker! Dies war nur die Farbe des Chignons. Der Sturm dieser Nacht riss ihr diesen vom Haupte; der Kapitän sah sich betrogen und entzog sich durch den Strang den Qualen getäuschter Liebe.

Er hing schon eine Weile, als Leonore auf ihn zusprang, mit ihren falschen, hochaufgesetzten Lichtern ähnlich blendenden Zähnen den Strang zerbiss, und, den starren Leib Roberts krampfhaft in ihre Arme fassend, sich in die Tiefe stürzte, welche mit Krapplack, Umbra, Mumie und Bister untereinander verschlummert tiefdunkel emporgähnte.

Die rabenschwarzen Haare Roberts, die zinnoberrote Binde und die blendend zinkweissen Arme Leonorens gaben einen wirklichen Gegensatz. Der falsche Chignon war am Maste hängen geblieben und flatterte, ein heller Streifen auf der tiefen Tinte des Hintergrundes, im Sturme — ein hübches Motiv!

Einige Augenblicke später sank das Schiff und über ihm schlugen die rasenden Wogen wie Terpentinöl gedankenlos zusammen.

Es war lampenschwarze Mitternacht.

Da pochte es dreimal an die Pforte des Waldschlosses wie der Knöchel eines Gerippes. Der saftgrüne Vorhang sank von selber herab — einer Ohnmacht nahe läutete der Graf seiner Dienerschaft, die mit Lichtern eintrat.

Der Doktor fand keinen Grund zur Trepanation; er verordnete Salicylsäure und ging. —

Leonore und Robert schwammen noch immer —. Sie hatten einen Balken ergriffen und zeigten in verschlungener Haltung, von dem Indigo der Wellen sich aufs schönste abhebend, jene Körperteile, mit denen die moderne Kunst die Vordergründe der historischen Bilder auszufüllen pflegt. Reizendes Ocker! Neapelgelb tauchte der Morgen empor! Der Tag mischte sein schönstes Kadmium No. 1 mit hellem Caput mortuum.

Der Graf konnte kaum die Rückkehr des Doktors erwarten.

„Sie sinds", rief dieser, mit einem warmen Fleischtone im Gesicht, wie nur der Reflex einer indisch roten Renaissance-Tapete im Morgenlicht ihn hervorzubringen vermag. „Erzählen Sie", rief der Graf ungeduldig, aber sein Geschlecht war alt — ehe der Doktor seine Erzählung begann, knisterte es im nussbraunen mit Asphalt lasierten Getäfel des Gemaches, die Decke barst und das Ahnenschloss stürzte in sich zusammen, dass die Staubwolken hoch aufwirbelten.

Roderich war etwa zwanzig Jahre älter, aber er war ein Anhänger Schopenhauers. In seinem Gesichte lagen tiefe Schatten von grüner Erde und grünem Zinnober. Hie und da schaute die blosse Leinwand durch — ein Zeichen tiefer Studien und krankhaften Gemütes. Vor ihm stand eine Flasche Neutraltinte. Roderich hielt sie für Alizarin — er trank die Flasche leer — sein Athem wurde kürzer — er war nicht mehr.

Auf dem Kirchhofe herrschte ein düsterer Neutralton. Da und dort blitzten einzelne indischgelbe und venezianer-weisse Lichtstreifen hervor; es waren die leicht markierten Konturen gotischer Grabsteine — die Inschriften konnte man zum Glück nicht lesen. Anna lag mit ihren Kindern im Familiengrab — ein Lichtstrahl fiel von oben hinein und beleuchtete die Kindesleichen magisch. Anna erwachte, der helle scharfe Ton weckte sie; — ohne sich um die Gesetze der Perspektive zu kümmern sprang sie über die Horizontallinie der Landschaft empor und heftete den Augenpunkt auf ihre schlummernden Kleinen.

Einige Tage später sass sie im Hause ihrer Eltern — ein reizendes Genrebild mit vortrefflichem Stillleben — am wohlbestellten Kaffeetisch; es fehlte auch nicht die übliche Hauskatze, so wie Honig und Butterbrot — aber Robert fehlte ihr, der einst geliebte Mann. Dieser schwamm noch immer mit Leonoren auf dem unendlichen Ozean, wie Sikkativ auf dem Wasser. Ach, es waren einst schöne, sonnige Tage! Der Himmel wölbte sich kobaltblau mit Lichtocker gebrochen über der mit Sepia untermalten Heimat Annas. Sie sass, mit den Kindern auf dem Schosse, im Halbdunkel, aus welchem sich die unbekleideten runden Formen der Kleinen reizend abhoben — aber Robert trug einen chromgelben Mantel, der in seiner Wirkung alles totschlug, — so war er Witwer geworden, es war ein Monat, nachdem er Leonoren in Hamburg gesehen hatte.

Auf unbehuften Luftrossen jagten drei Nachtgestalten durch den ultramarinblauen Nachthimmel —.

Die knöcherne Totenhand versuchte abermals ans Schlosstor zu klopfen, aber das Grafenhaus war verschwunden — an was wollte die Hand pochen?

Hätte der Doktor noch erzählen können, so wüssten wir den Zusammerhang, so aber sah lediglich ein nackter Fuss unter der schweinfurtergrünen Gardine hervor — niemand wusste, wem er gehören solle.

In unbestimmten Konturen bewegte sich das luftige Gesindel zwischen den Wolken durch — aus deren



HONORÉ DAUMIER, DER LETZTE PINSELSTRICH

FRÜHER SAMMLUNG VOLL, IM MAI VERSTEIGERT BEI EMIL HIRSCH, MÜNCHEN



RUDOLF WILKE, MANGELHAFTE INSZENIERUNG
„Herrgott, mich wenn der Herrgott als künstlerischer Beirat gehabt hätt', wie er die Welt derschaffen hat, da wäret das Abendrot net aso kitschig ausg'fallen“
AUS DEM „SIMPLIZISSIMUS“

Lichtern einige Mohrensklaven und Negerköpfe kernschwarz hervortraten.

Anna hatte den Kopf verloren. — Niemand wusste, wo er sich befinde; alle polizeilichen Recherchen blieben erfolglos.

Der Kapitän und seine Geliebte schwammen noch immer — man sah noch weit, weit im Hintergrunde den Mast mit den beiden nackten Gestalten. —

Eine magere Hand mit unendlich langen Fingern griff aus unbekannter Veranlassung aus der Tiefe empor und langte nach den trostlos Schwimmenden. —

Die Tinten wurden immer blasser. Roderich hatte sie gesoffen — noch ein schwellender Busen — noch eine runde weisse Schulter. Ein blendend weisser Fuss — Roberts chromgelber Mantel schlug sich übereinander und die heiseren Stimmen der verhungernden Kinder Annas schrien: „Pfui Teufel.“ von Miris.

Das Bild, das diese futuristische Geschichte illustriert, zeigt die disjecta membra freilich in etwas fader Mischung und ohne Begriff der künstlerischen Möglichkeiten kaleidoskopischer Analyse. Dass Makarts Kolorismus — ich nehme an, dass Makart gemeint ist — vor vierzig Jahren so gesehen werden konnte, giebt immerhin zu denken.

❊

Die Schematisierung der Kunstausstellungsglossen wurde befördert durch die halbe Anonymität, die in München von Anfang an üblich war. Erst Hirth und Langen haben, dem französischen Beispiel folgend, mit diesem Prinzip dann gebrochen. Nach der Gewohnheit der Verleger von Einblattdrucken des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts pflegten Braun und Schneider in den älteren Jahrgängen die Signatur des Illustrators im Titel zu tilgen. Im allgemeinen werden auch nur Richtungen parodiert, selbst diese nicht unter namentlicher Bezeichnung der Führer wie in Frankreich, wo die einzelnen Parteigänger besonders charakterisiert sind, indem etwa der Ingrist zart und salbungsvoll nach Art eines Kandidaten der Theologie sein Dogma ausspricht „Die Farbe ist in der Zeichnung“, während der Delacroixist burschikos erklärt: „Die Zeichnung ist in der Farbe“ und der Courbetmann in der Bluse rundweg fordert: Courbet ou la mort! (1865). Es sind Ausnahmen, wenn Eduard Ille in dem frühen Zyklus „Wie Kaiser Carolus sich von seiner Tochter Emma vorlesen lässt“ Schwindt, Cornelius, Kaulbach und Genelli travestiert, übrigens eine Form der Karikatur, die den Gepflogenheiten der Musiker und Litteraten nachgeahmt zu sein scheint — man findet die Parallelen in den einschlägigen Schriften von K. Storck und R. M. Meyer — wie denn Ille auch in seinen Illustrationen zu Eichrodts „Gedichten an Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben“ (1854—55) und in den Liebesliedern aus fünf Jahrhunderten (1851), die man mit Woernles und André Lamberts neuer Fassung im Simplicissimus (1908 und 1909) vergleichen mag, litterarisch bleibt.

Oberländers „neuentdeckte Gemäldegalerie“, in


ANGENOMMEN? — ZURÜCKGEWIESEN?


DER KRITIKER. WAS WIRD ER ÜBER UNS SAGEN?


DER JUNGE HÄUPTLING


EIN MALER, VOR DESSEN BILDERN NIEMAND STEHEN BLEIBT

GUSTAV DORÉ, SALONKARIKATUR, 1851

der alle Bilder das gleiche Thema: „Ein Kuss" behandeln (1881), enthält signierte Arbeiten von Courbet, Menzel, Genelli, Rethel, Makart, Alma Tadema, Gabriel Max und von Gustave Doré, dessen andere Art schattenloser Kompositionen Oberländers Kinderzeichnungsstil historisch erklärt — was die Parodie verschweigt. Ausserdem befindet sich noch ein „modernes" Gemälde in der fingierten Galerie: es ist charakteristisch, dass der Münchner Zeichner vermeidet, das Werk des Malers Kostüminsky beim richtigen Namen Pilotys zu nennen. Ebenso verbergen sich die Liebermannparodien von Otto Seitz (1888) unter einem Pseudonym und die „Malmaschine" von Franz Stuck in demselben Jahrgang muss man sehr genau untersuchen, um aus der Füllung (Berliner Blau) zu ersehen, wohin die Satire zielt.

In Frankreich kämpfen die Karikaturisten mit

offenem Visier. Doré führt in seiner „Revue pour rire du Salon de 1850" — 1848 that er es allerdings noch nicht — neben den Katalognummern die Namen an, ebenso Bertall in den Serien „Salon illustré" und „La couleur au Salon", die er Jahre lang dem Journal pour rire, später dem Journal amusant gab. Diese französische Gattung der Bilderkritik leitet sich von den litterarischen Salonparodien des achtzehnten Jahrhunderts* ab. Daher auch ihre Vorliebe für Wortspiele: La Fileuse de Courbet: pendant que Courbet la peignait on voit bien qu'elle ne se peignait guère.

Entsprechende Ansätze in München — „Grosse Kunstausstellung zu Gerolstein bei Gelegenheit der alljährigen Verlosung" (1847) und „Bericht des Kunstliebhabers Mynheer van Os an seinen Freund Mynheer Koevoet über die Kunstausstellung" (1852) sind, von vereinzelten Ausnahmen (1879) abgesehen, nicht weiter ausgebaut worden. Erst von 1888 ab (bis 1890) erschienen die bereits erwähnten Cassius-Broschüren, die den Glaspalast behandelten und dann in der kleinen parodistischen Kunstschau der Oktoberfestwiese, endlich in der ausgeführten Wohnungseinrichtung des Herrn Chrysostemos Nudlmayer (1908) ihre Fortsetzung fanden.

Im „Spottvogel" wird gar manches wichtige Bild herangenommen. Liebermann, Uhde, Böcklin, Trübner, Thoma, Keller, viele bekannte Namen. Einiges ist nicht übel, so die Habermannglossen: „Centralturnlehrererinnenanstaltsvorsteherin", „Schrecklicher Ausgang eines Lachkrampfes infolge zu starken Schnürens".

Ähnlich wie die französischen Journale benutzten die Fliegenden Blätter das Kunstausstellungsschema gelegentlich als Einkleidung anderer Absichten, jene in politischem Sinne, diese um ganz gewöhnliche Kalauer etwas aufzumuntern.

Jugend und Simplicissimus haben die ästhetische Satire oft auf das politische Gebiet hinübergespielt. Die Lex Heinze gab Anlass, die besonders von Daumier gepflegte naturalistische Form der Klassizismus-Travestie, die in Tizians Laokoon und Rembrandts Ganymed ihre Archetypen hat — man kann auch Dürers Capriccio des Bauernkriegerdenkmals in der Geometrie nennen — neu zu beleben. Daneben die partikularistisch gewertete offizielle Kunstpflege Berlins mit den Vogelscheuchen der Siegesallee und dem Konditormeisterstück des Doms. Diese Sündenböcke fangen manchen Hieb ab, der schwerer angreifbaren Missgriffen und falschen Propheten zu gönnen gewesen wäre. Immerhin hat man sich schon zu Lebzeiten Lenbachs an den Münchner Papst herangetraut und ihm im Nachruf noch seine Tyrannei vorgeworfen. Dabei ist das durch Eduard VII., der im Himmel angelangr sofort die englische Flagge hisst, berühmt gewordene Elysiummotiv benutzt, das der Simplicissimus auch so hübsch auf Menzel anwendete. Während der selige Lenbach, in der „Jugend", die Engelputten dazu kommandiert, das Spalier seiner Porträtmodelle nach der Weise der „heiteren" Münchner Kunst durch eine Wolkenguirlande zu dekorieren, vergisst der fleissige kleine Altmeister vor Gottes Thron zu erscheinen, da er nicht fertig wird die Engel zu skizzieren. Die Franzosen hatten früher schon die lebenden Künstler zu Heiligen gemacht. Delacroix und Courbet sieht man wiederholt mit Glorie oder Nimbus dargestellt, Courbet einmal sogar als Sankt Sebastian, von den Pfeilen seiner akademischen Gegner durchbohrt (1859).

Zugegeben, dass die Grenzen zwischen Charakteristik und Parodie fliessende sind — von Kerstings Friedrichbildnis etwa zu der Karikaturenfolge der Atelierporträts oder „Schattenseiten Düsseldorfer Maler" von Ritter und Camphausen ist es nur ein Schritt — so kann man doch sagen: die Lust, Kollegen vom Pinsel und Meissel persönlich zu persiflieren hat sich im allgemeinen in der intimen Geselligkeit der Malerklausen erschöpft. Strenge Kunst, die der Schnadahüpfllustigkeit so ferne steht wie Wilhelm Leibl, weiss ohnehin nichts von solchen Spässen. Die unpersönlichen Bilder aus dem Künstlerleben dagegen beanspruchen hüben und drüben unverhältnismässig breiten Raum in der Öffentlichkeit.

Der fremde Leser der Fliegenden Blätter hätte fast zu der Meinung gelangen können, es gäbe in deutschen Landen wirklich mehr Maler als Leutnants und Schwiegermütter. Das erklärt sich nicht nur daraus, dass die Berufsillustratoren die Welt aus der Perspektive Münchens sahen, es kommt vielmehr hinzu, dass in der Entstehungszeit des 1844 begründeten Unternehmens „Künstlers Erdenwallen" ein aktuelles Thema war. Wenn man zum Beispiel den Spielplan der Königlichen Berliner Theater von 1843 durchsieht, findet man mehrere häufig gegebene Stücke, in denen Maler eine Rolle haben. Das Repertoire der ersten Jahr-

* Man vergleiche über diese den leider bislang einzigen Band von A. Dresdners Geschichte der Kunstkritik, der das 19. Jahrhundert noch nicht behandelt.



KÜNSTLER, DEREN BILDER SCHLECHT GEHÄNGT SIND



EIN KÜNSTLER, DER SICH ÜBER DIE GUTE MEINUNG ÄRGERT, DIE IGNORANTEN VON HORACE VERNET HABEN



DIE SCHÜLER VOR EINEM WERK IHRES MEISTERS



ZUFRIEDEN MIT IHREM WERK

GUSTAV DORÉ, SALONKARIKATUR, 1851

gänge einer Zeitschrift pflegt aber von grundlegender Bedeutung für die weitere Entwicklung zu sein. Wie die Ahnengalerie des neugeadelten Kommerzienrats, die in der Karikatur heute noch existiert, oder der Regenschirm, der seinerzeit durch den Reiz der Neuheit in das Witzblatt kam und dann an der Figur des vergesslichen Professors hängen blieb, sind die Ateliergeschichten von der Tagesordnung nicht wieder abgesetzt worden.

Auch in den periodischen Veröffentlichungen des französischen Humors giebt es von vornherein kaum eine Nummer, die nicht ein Motiv aus dem Künstlerleben behandelte. Immer wieder ist es hier, man spricht wohl nicht mit Unrecht von der gallischen Eitelkeit, die Enttäuschung des Refüsierten, für die sich der Abonnent interessieren soll. Neuerdings hat der Simplicissimus den sozialistischen Stoff ausgebeutet.

In dem Klassenkampf des Künstlerproletariats spielt die weibliche Konkurrenz eine Rolle: an dem Spott auf das Malweib haben sieben Jahrzehnte Karikatur gearbeitet. Auch Henrik Ibsen beteiligte sich daran mit einem Gedicht. Dem Tituskopf der achtziger Jahre steht noch der langhaarige männliche Typus gegenüber (Hengeler 1887), der sich vielleicht aus der romantischen Vorliebe für das Selbstbildnis Dürers in der Pinakothek entwickelt hatte.

Zur wallenden Künstlermähne gehört — ursprünglich das Abzeichen revolutionärer Gesinnung, allmählich jedoch in mehr wörtlicher Bedeutung ausdrucksvoll geworden — der Kalabreser Schlapphut. So trägt sich der Romantiker, mit dem bei Monta achtundvierzig in Frankreich der Klassizist als vornehmer Gesellschaftsmensch im Zylinder kontrastiert. Ein Menschenalter später wird der Zylinder wieder Mode in der Karikatur und zwar ist es jetzt der Impressionist, den man mit dem Seidenhut des Weltmanns schmückt. Wir können hier einmal dem Karikaturenzeichner in die Karten gucken. Friedrich Pecht schreibt 1888 in seinem Bericht über den Glaspalast: „Kurzweiliger oder charakteristischer wird die Malerei gewiss nicht dadurch, dass man jetzt von Moskau bis nach Lissabon und von Neapel bis nach Neuyork ganz ähnlich patzt und spachtelt, überall grau und immer gräulicher malt und dass der Impressionismus sich wie die Cholera oder die Tournüre über die ganze Welt verbreitet. Gleichmässig leer war auch schon der Zopf vor hundert Jahren, ohne dass er uns deshalb, trotz seiner seelenlosen Bravour, liebenswürdiger erschiene ..... Diese Gleichmässigkeit der Mode ...... die eigentlich jedes Bild in schwarzem Frack mit Glacéhandschuhen und Zylinder auftreten sehen möchte. Würde sie wirklich Herrin, so ist nichts gewisser, als dass die Kunst dann so unerträglich einförmig und langweilig werden würde, als es die vom Pariser Schneider gekleidete elegante Menschheit jetzt schon ist, oder als es, wie erwähnt, die Zopfkunst in ganz Europa schon einmal war. Glücklicherweise ist dafür gesorgt, dass die Bäume der „Pleinair"-Malerei und des Impressionismus wie anderer abgeschmackter Erfindungen nicht in den Himmel wachsen." — Offenbar bestehen Zusammenhänge zwischen dieser Stelle und den Münchner Karikaturen, die den modernen Maler mit Frack, Zylinder und Glacehandschuhen in der Landschaft zeigen, oder (1891) im Atelier, wo das über dem Herd getrocknete Reliefgemälde des „höchst ungern heimkehrenden Schweins" — gemeint ist offenbar Liebermanns Ziegenbild — mit Meissel und Stemmeisen fertig gemacht wird.

Wechselwirkungen zwischen litterarischer und bildlicher Kritik wird man auch sonst beobachten. Wenn etwa Bertall im „Salon illustré" ein grosses Gemälde von Horace Vernet karikiert, indem er es in lauter einzeln numerierte Szenen auflöst, so lassen entsprechende Bemerkungen des Salonberichterstatters im „Deutschen Kunstblatt" darauf schliessen, dass dieser durch jenen aufmerksam wurde. Noch deutlicher ist das bei einem anderen Bilde des gleichen Salons, an dem der deutsche Kritiker die kaffeebraune Färbung tadelt, weil Bertall, dem auch der Chokoladeton Millets missfiel, nicht gerade sehr geistvoll, kaffeedurstige Fliegen darauf setzte. Aber das sind nur einige zufällig herausgegriffene Beispiele, die man sicher beliebig vermehren könnte. So ist mir in den Münchner Blättern eine Karikatur auf das „Pleinair" aufgefallen. In einer Gegend, in der die Nonnenplage ganze Wälder verwüstet, steht ein modernes Bild noch frisch auf der Staffelei. Durch die Helligkeit der Farben angelockt, fliegen die Insekten in Schwärmen auf die Leinwand zu und bleiben daran kleben. Dies wunderliche Motiv hat der Zeichner aus dem grässlichen Kunstausstellungsschnadahüpfl entnommen, das in demselben Jahrgang (1891) wenige Nummern vorher erschienen war:

„Voriges Jahr noch sporadisch
War der Impressionist.
Ihr Auftreten heuer
Schon massenhaft ist.
Sie sind, was die Nonne
Für den Wald, für die Kunst.
Da hilft aa' kei Leimring,
Da ist alles umsunst.
Da heisst's einfach warten,
Bis das Elend vergeht,
Und der Wald und die Kunst
Wieder hoch droben steht."

⁂

Über die Bedeutung, die das Spottbild im politischen Leben beansprucht oder doch unter bestimmten Verhältnissen gewinnen kann, besteht im allgemeinen wohl kein Zweifel. Das deutsche Auswärtige Amt hat von diesem Mittel der Beeinflussung der öffentlichen Meinung bisher allerdings





DAMOURETTE: DAGUERREOTYPIE-KARIKATUR, 1858

PROBE EINER NASE IN DER DAGUERREOTYPIE — WIRKUNG EINER JUNGEN DAME MIT WEISSER HAUT UND ZARTEN HÄNDEN

wenig Gebrauch gemacht. Aber die französisch-englischen Erfahrungen der Vorgeschichte des jetzigen Krieges zeigen, mit welchem Erfolge das Bild in der diplomatischen Arbeit wirken kann. Es mag sein, dass die Ergebnisse nicht immer positive sind. Gewiss ist Empfänglichkeit des Bodens auch für bildliche Propaganda Voraussetzung erspriesslicher Entwicklung.

Was vom politischen Leben gilt, muss im Kunstleben ähnlich sein. Hier wie dort giebt es Erreger der öffentlichen Meinung, Bazillen, die das Naivitätsurteil ergreifen oder abtöten, und die Karikaturen auf Kunst und Künstler gehören in erster Linie zu den Faktoren, die den Publikumsgeschmack bestimmen. Darum kann man nicht umhin, sich mit ihren Verhältnissen auseinanderzusetzen.

✵

Es ist in letzter Zeit üblich geworden, die Fliegenden Blätter in der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts zu nennen. Nicht in dem angedeuteten Sinne. Das Interesse an einzelnen Mitarbeitern wie Busch, Spitzweg, Schwind, Kirchner und Oberländer, auch die Wiederbelebung der Holzschnitt-Technik durch Goetz und andere, gaben der ganzen Zeitschrift ein Relief, das in schärferer Beleuchtung allerdings verflacht. Wohl ist es ein Genuss, eine ausgewählte Sammlung von Probedrucken jener Holzschnitte der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre anzusehen. Selbst bescheidene Zeichner wie H. Dyck, Kaspar Braun, Franz Pocci, Stauder gewinnen in solcher Wiedergabe. Nur sind so manche Witze formell wie inhaltlich wenig geschmackvoll. Die Moral oder sagen wir der innere Sinn der Scherze war nicht selten derart blass und flau, dass man sich fragen muss, ob die Herausgeber stets die Verantwortung kannten, die ein solches Künstlerunternehmen trägt.

Man bedenke die ausserordentlich weite Verbreitung der Hefte, die heute wie früher in keinem Journallesezirkel fehlen und das Nachmittagsschläfchen des pommerschen Rittergutsbesitzers ebenso unentwegt einleiten wie sie der Honoratioren-Stammtischecke im ersten Restaurant des Städtchens viele Jahrzehnte treu geblieben sind. Im Strudel des Lebens umplätscherte die seichte Harmlosigkeit ihrer Anmerkungen das deutsche Haus aller Gesellschaftsschichten und beeinflusste Generation um Generation der Gebildeten. Demgemäss hat sich überall ein beträchtlicher Niederschlag geflügelter Bilder und Worte angesetzt, eine Kulturschicht, in der die kümmerliche Vegetation banaler Kunsturteile keimt und wurzelt. Der Kranz von Immergrün, den ich nicht ohne innerliches Widerstreben daraus gewunden habe, gehört auf das Grab der auferstehenden Reaktion.

✵

Der Zeiger, der auf dem phosphorescierenden Zifferblatt der Zeit die grossen Stunden der Entwicklung deutet, muss ruckweise vorgehen wie bei den Werken mit elektrischem Strom. Möchte der Sandmann der Lethargie, die mit der Entspannung des Friedens kommen kann, nicht seine Körner in die gezähnten Räder streuen. Und wenn das doch geschieht, so möchte das retardierende Moment in dem Feinmechanismus unseres Kunstlebens nicht länger das Regulativ des Laienurteils bleiben!



MARCELIN, BLICK IN DIE PLASTISCHE ABTEILUNG



ALFRED PARTIKEL, GEFANGENE OFFIZIERE IN BLANKENBURG BEI BERLIN

DIE FREIE SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER

Man wird sehr nachdenklich, wenn man alle Säle durchschritten hat und schliesslich vor den Bildern des siebenzigjährigen Liebermann steht. Der Abstand dieser Werke von den anderen Arbeiten der Ausstellung ist zu gross. Es kommt nicht daher, weil die Kollektion Liebermanns in diesem Jahr besonders eindrucksvoll ist; in dem Gegensatz ist vielmehr Grundsätzliches. Der Grad, das heisst die Fähigkeit der „Realisation" innerer Vorstellungen, die Kraft, die sich auf das Wie richtet, lässt sich kaum noch vergleichen. Und die Art, das ist der Wille, der das Was bestimmt, lässt sich auch nicht vergleichen. Man kann es sich nicht länger verbergen, dass es einsam um Liebermann wird, dass er unmittelbar keine Folge mehr findet, seit die kleineren Talente, die in seinen Spuren gehen, mit Recht zurückgedrängt werden. Die Vereinsamung fällt um so mehr auf, als Corinth in einem andern Lager steht, als Bilder von Slevogt diesesmal fehlen (der schöne dekorative Fries weist nach einer andern Richtung) und als von dem süddeutschen Genossen Trübner, der mit Liebermann durch Leibl und die alten Holländer zusammenhängt, nur ein unmögliches Bild, eine Verirrung kritischer Jahre, gezeigt wird. Die neue Generation, die mehr und mehr das Feld beherrscht, wendet sich anderen Zielen zu. Darauf weist äusserlich schon das leider schlimm verunglückte Plakat der Aus-



WALTER BANGERTER, VARIÉTÉSZENE

sind, die allzu nahe bei Liebermann oder auch bei Trübner stehen. Man kann noch weiter gehen und sagen, dass die Jüngeren besser als ihre älteren Genossen wissen, was Kunst eigentlich ist, wie formale Wirkungen zustande kommen und welches die Bedingungen der klassischen Bildform sind. Sie alle gehen ja bis zum Urzustand des Kunstgefühls zurück. Dieses bessere Wissen, vielmehr diese Wissenschaft ist aber auch schuld an einem gewissen Hochmut, an einer ganz ungerechtfertigten Verachtung der Stufen, über die die Künstler doch heraufgestiegen sind zu ihrer Einsicht. Und es ist dieses theoretische Wissen schuld daran, dass die deutsche Malerei, nach einer Periode grosser Naturnähe, in absichtsvoller Weise von der Natur abrückt. Die nächste Folge ist eine Verwirrung, die sich drastisch in der Produktion äussert. Der Gesamteindruck dieser Ausstellung hat etwas Barbarisches. Er ist in einer dekorativen Weise barbarisch. Vielleicht ist es doch etwas zu weit, den Urzustand wieder aufzusuchen. Man kann sich unterwegs gar so leicht verirren. Sicher werden nirgends in Deutschland so anregende Ausstellungen gemacht wie in den Räumen der Freien Sezession; ebenso gewiss aber ist es, dass eine Ausstellung wie diese in den Ländern mit gefestigterer Malkultur und Kunstüberlieferung unmöglich wäre. Dort würde überall mehr Folge zu spüren sein, die Tradition würde selbst wider den Willen der Künstler da sein. Bei uns scheint jedes Talent für sich allein dazustehen, es schwebt wie im bodenlosen Raum der Abstraktion. Nun ist es ja freilich mit Überlieferungen, die dem ersten Blick sichtbar sind, selten weit her, die lebendige Überlieferung äussert sich fast immer mittelbar. Auch sind sehr wohl einzelne Züge, hier von Liebermann oder Trübner, dort von Thoma oder Feuerbach nachzuweisen. Was aber fehlt — und dieses ist das Bedenkliche — ist ein gemeinsamer Formenzwang,

stellung hin. Einer nach dem anderen wird der „Ausdruckskunst" gewonnen; die bei uns immer unsichere Überlieferung wird gewaltsam zerrissen, und vielleicht vergehen viele Jahre, bevor aus dem Lebenswerk Liebermanns hervorgeht, was es folgerichtig fortsetzt. Es ist ähnlich wie vor hundert Jahren, als die Nazarener ihr Programm der Zeit aufzwangen, über Künstler wie Chodowiecki und Gottfried Schadow hinweggingen, wissenschaftlich schwärmend „ewige" Kunstgesetze zu realisieren suchten und die lebendigen Traditionen zwangen einige Jahrzehnte lang unterirdisch weiterzufliessen. Es scheint das Schicksal der deutschen Kunst von einem Extrem ins andere zu fallen und einer stetigen Entwicklung zu misstrauen.

Diese Ausstellung zeigt wieder, dass die Künstler der neuen Generation im allgemeinen von seiten des Willens, ja der Selbständigkeit denen überlegen



ERICH HECKEL, MEERBILD



TH. VON BROCKHUSEN, LANDSCHAFT

der sich organisch aus dem Vorangegangenen ergiebt. Gemeinsam ist vielleicht die Idee, das Programm, der Wille, der Instinkt sogar — aber nicht die Handschrift, nicht der Rhythmus, nicht das naive Formgefühl. Darum giebt es in einer solchen Ausstellung kaum ein Kriterium. Denn von welcher Seite soll man den Kunstwerken beikommen? Von seiten des Naturgefühls kann man es nicht, von seiten der Tradition kann man es auch nicht. Und von seiten der Theorie an die Kunst heranzugehen muss den Doktrinären überlassen werden. So bleibt nur die Betrachtung der Persönlichkeit übrig — was immer sein Bedenkliches hat.

Man darf diese allgemeine Lage der Dinge freilich nicht den einzelnen Künstlern zur Last legen. Persönlich sind die Bestrebungen in der Regel achtungswert. Vor allem herrscht fast überall ein inbrünstiges Wollen, eine seltene Reinheit der Gesinnung und eine kühne Folgerichtigkeit des Handelns, sofern man die Voraussetzungen gelten lässt. Eben darum aber beunruhigt eine Ausstellung wie diese. Man sieht so viel guten Willen an der Arbeit, sieht einen so schönen Ernst und ein nicht geringes Talent auf der einen Seite, und sieht auf der andern Seite einen Meister wie Liebermann fast vereinsamt. Alle ehrenden Reden des Katalogvorworts können daran nichts ändern. Die eine Wand im Vorraum mit den ausgezeichneten Bildern des dahingegangenen Waldemar Rösler, der einer der letzten intellektuellen Schüler Liebermanns gewesen ist, sagt mehr zum Ruhme des Ehrenpräsidenten als alle schönen Worte es können.

Hört man die neue Generation sprechen, so ist Thoma ihr Meister, so leiten sie von ihm die Überlieferung ab. Wenn sie den Maler jener gross aufgebauten, streng gezeichneten Bildnisse meinen, von denen diese Ausstellung ein klassisches Beispiel zeigt, so ist nichts dagegen zu sagen. In Thoma ist viel Meisterliches, Altmeisterliches. Es ist aber zu befürchten, dass auch von Thoma zur Jugend keine tragfähige Brücke führt, dass auch hier viel Selbsttäuschung im Spiel ist. Zwischen Thoma und seinen modernsten Bewunderern liegt etwas, das nicht aus der Welt zu schaffen ist: es liegt dort der Impressionismus, der dem Süddeutschen stets fremd geblieben ist und den die Jungen doch, als natürlich vererbte Geisteseigenschaft, im Blute haben. Und



FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, WEIDEN AM WASSER

trennend steht zwischen dem Alten und den Jungen auch, dass die Autodidakten von heute nicht entfernt soviel Handwerk haben, wie Thoma seit den Tagen seiner künstlerischen Mündigkeit schon gehabt hat. Darum hat man in der Ausstellung nicht nur den Eindruck einer Isolierung Liebermanns; auch Thoma, auch der ihm in einigen Punkten geistesverwandte Hans von Marées (von dem zwei schöne Putten gezeigt werden) erscheinen vereinsamt. Es geht ein Riss quer durch unsere Kunst. Bevor er nicht geschlossen ist, kann das Neue nicht auf's Höchste erstarken, kann es nicht ganz organisch werden.

✱

Im ganzen sieht die Ausstellung besser aus als sie ist. Es ist unterhaltend genug darin umherzuwandern, doch ist der Ertrag schliesslich nicht gross. Das geschickte Arrangement verdeckt viele Leerheiten.

Der grosse Mittelsaal wirkt dekorativ gut, doch hält nur weniges im einzelnen stand. Für die holzschnittartigen Farbenfleckwirkungen Schmidt-Rottluffs, für die geschmackvoll untermalten, in der Anlage aber stecken gebliebenen Figurenbilder Kirchners, für die spiritistische Stimmungsmalerei Janthurs, oder für die starken Farbenornamente César Kleins lässt sich manches sagen; noch mehr aber liesse sich dagegen sagen. Sehr reif wirkt neben dieser begabten Skizzistik das Damenbildnis von Ahlers-Hestermann. Es ist mit der bestimmtesten Zeichnung und mit Hülfe einer einleuchtenden Art farbiger Flächenzerlegung ganz zu Ende geführt, das heisst, die Absicht ist in diesem Fall realisiert. Es ist eine Feuerbachnote in dem Bildnis, etwas an die Nanabildnisse Gemahnendes, ein verfeinerter Heroismus, der durch eine leise Melancholie des Modells noch gehoben wird. Die persönlichsten Bilder des Mittelsaals sind die von Erich Heckel. Es sind Arbeiten einer reichen lyrischen, romantisch gestimmten Natur, die heftig nur erscheint, weil sie tief empfindet und mühsam mit der Form ringt. Heckel ist ein Zeichner mit dem Drang zum Kolorismus. Mehr als seine Genossen weist er zu Thoma hinüber. Er erlebt die Eindrücke dichterisch. Gewisse expressionistische und kubistische Angewöhnungen scheinen nahezu überwunden. Wahrscheinlich wird dieser Maler



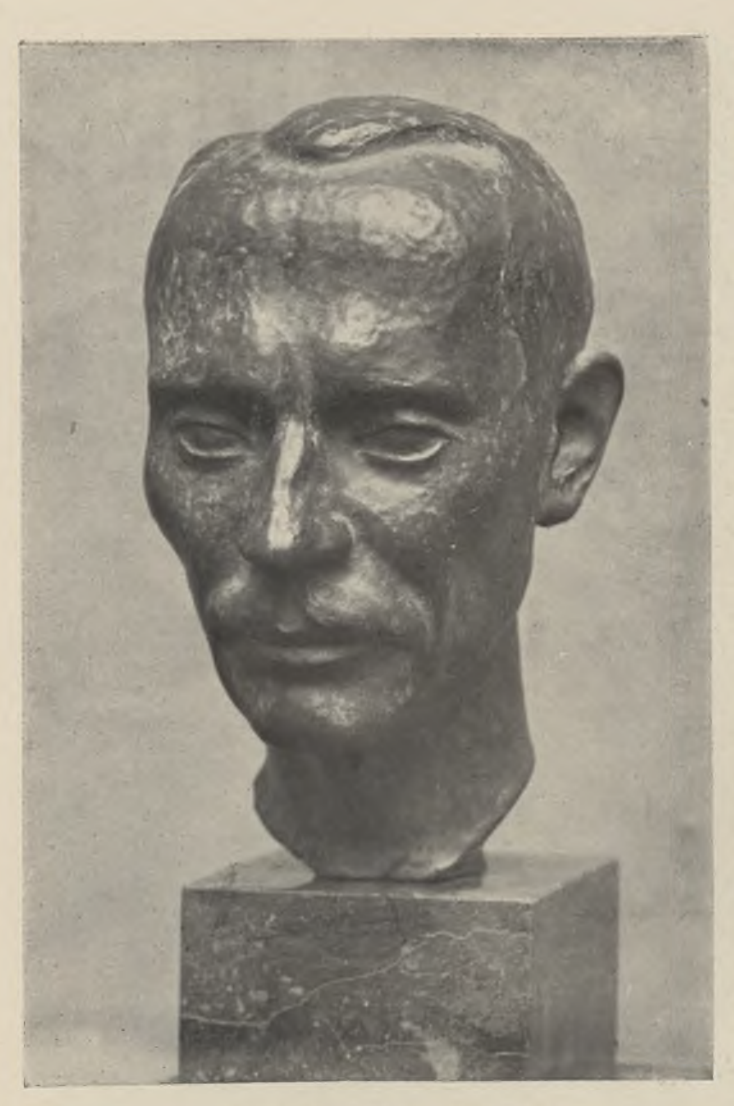
MAX PECHSTEIN, FRANK

einer unserer Wichtigsten werden. Es soll nächstens einmal im besonderen von ihm gesprochen werden.

In den hinteren Räumen der linken Seite finden sich noch zwei Arbeiten von Ahlers-Hestermann. Wir bilden die Landschaft ab, weil sie sich am besten wiedergeben lässt. Es ist die reizendste Corotparaphrase, die man sich denken kann. Etwa Corot gesehen durch Henri Rousseau. Aber dann ins deutsch Romantische übersetzt. Das Stilleben mit der Geige steht künstlerisch vielleicht noch höher. Etwas dünnblutig und artistisch, etwas doktrinär sogar, aber doch voll malerischer Sinnlichkeit und erfüllt in jedem Pinselstrich von Kultur. Alfred Partikel weiss anregend mit dem Pinsel zu erzählen. Sein Bild „Gefangene Offiziere“ hat etwas Altmodisches. So ungefähr erzählten Hummel und Franz Krüger in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts den Berlinern Lokalereignisse. Doch ist Partikel dabei ein durchaus moderner Maler. Das „arbeitende Mädchen“ beweist, wie frei vom Gegenständlichen er sich machen kann, wenn er es will. Über Oskar Molls Stilleben, die zu sehr nach Matisse orientiert sind, als dass man sie selbständig nennen könnte, wäre nichts Besonderes anzumerken, wenn sein Tapetenexpressionismus, der ins Wienerische hineinspielt (das heisst ins Konfektionartige) nicht in so grossen Formaten aufträte, wenn die Bilder nicht anspruchsvoll so aufgehängt wären, dass sie hier und dort die Ausstellung beherrschen. Die Machtbefugnis des Vorstandsmitgliedes ist in diesem Fall nicht wohl benutzt worden. Th. von Brockhusen hat mit der hier abgebildeten Landschaft ein schönes Motiv gefunden und hat es vortrefflich in seine Formensprache übersetzt. Seine drei andern Bilder haben nicht dieselbe Wärme und Naturnähe. Grossmann zeigt im Vorbeigehen mit seiner „Landschaft aus Zehlendorf“, wie man mit wenigen richtigen Tönen überzeugen kann. Und vor Dora Hitzens italienischer Landschaft wünscht man der Künstlerin einen grösseren Auftrag dekorativer Art. Weiterhin zeigt E. R. Weiss fünf



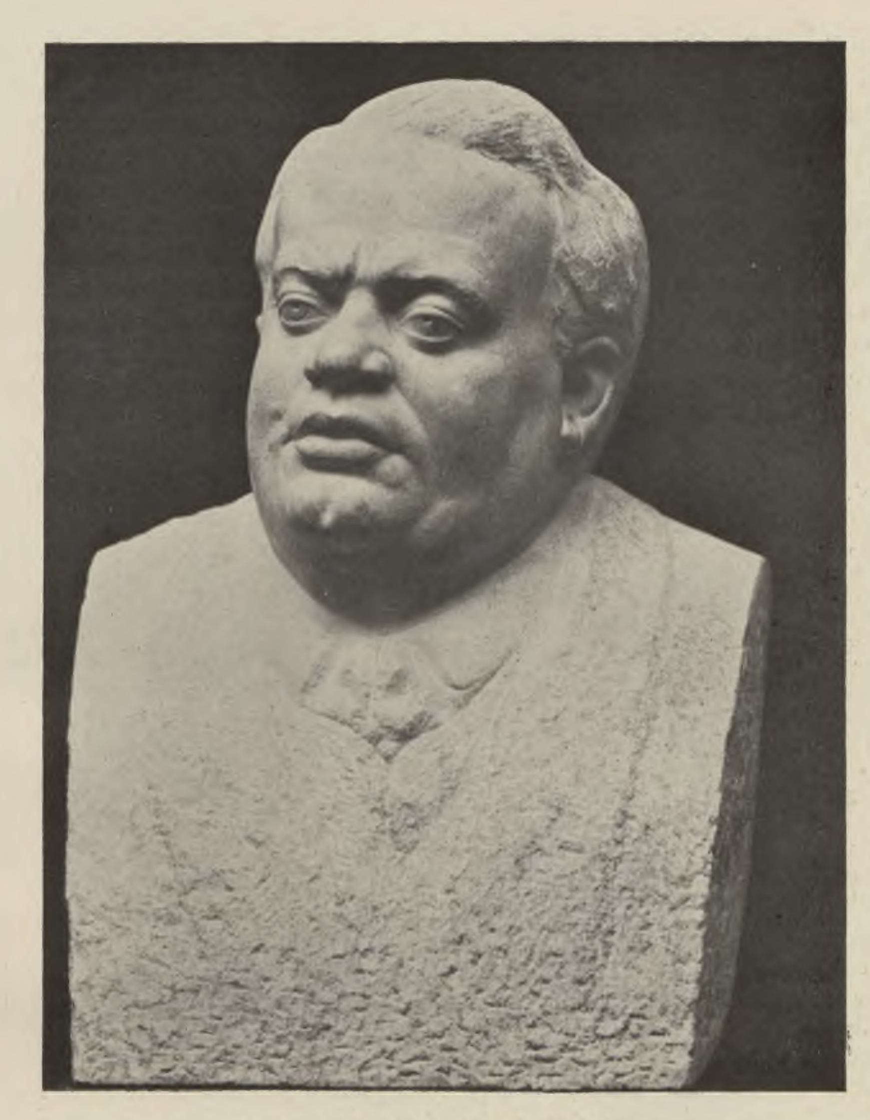
ERNST BARLACH, DER VERZWEIFELTE. HOLZ
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



FRITZ HUF, BÜSTE DR. A. BRONZE

Bilder, die in ihrer malerischen Haltung stark auf Thoma und Trübner zurückgehen. Die Blumenstilleben sind Beispiele einer durchaus guten, wenn auch nicht eben sehr persönlichen Malerei. Das grosse Mädchenbildnis imponiert durch die reinliche Sicherheit des Vortrags, doch stört etwas Arrangiertes darin. Das Knabenbildnis ist unscheinbarer, doch kehrt man lieber dahin zurück. Weiss kann viel und vielerlei; was ihm fehlt, ist Unbefangenheit. Purrmann zwingt den Betrachter darüber nachzudenken, warum er sein Atelier, das er im Bilde zeigt, wohl so schroff auf rot und grün gestimmt hat, auf Farben, die sich „beissen". Er hat natürlich seine guten Gründe. Man wird in der Folge neugierig die Bilder betrachten, die aus dieser Umwelt des Komplementären hervorgehen. In einem der kleinen Kabinette produziert sich Ludwig Meidner mit drei Arbeiten. Es sind Zeichnungen mit dem Pinsel, sehr erregt, sehr geschickt, sehr manieriert. Ein lebendiges Etwas und viel unnötige Wildheit ringsherum. Georg Kars hat in seiner Landschaft die Vielheit der Natur gut zusammengefasst, ist aber auf halbem Weg stehen geblieben. Sein „Stilleben mit Kaffeekanne" ist als Ganzes über die Theorie nicht hinausgekommen, doch ist die linke Ecke, wo ein Korb mit Früchten und ein Glas dargestellt sind, ein Stück wunderschöner Malerei.

In den Sälen rechts machen zunächst Pechsteins Bilder einen ungleichen aber starken Eindruck. Am besten erscheint das unmittelbar vor der Natur Gemalte oder lebendig in der Erinnerung Gebliebene. Bilder wie das „Rettungsboot" und das Knabenbildnis prägen sich fest dem Auge und dem Gedächtnis ein, weil das Leben darin unmittelbar gepackt ist. Dieser kurze Hinweis mag für heute genügen, da im nächsten Heft im besonderen von Pechstein gesprochen werden soll. Jedenfalls erweist Pechstein sich, neben Heckel, als eine der kräftigsten Naturen der neuen Generation. Otto Müller arbeitet mit nackten Körpern etwa in der Art Ludwigs von Hofmann. Seine Form ist melodiös und gefällig, aber auch etwas klassizistisch glatt. Über die Bilder Walter Bondys braucht ebenfalls nicht gesprochen zu werden, da in einem der nächsten Hefte eingehend davon die Rede sein soll. Marées und Thoma stehen hinter der verträumten, aber keineswegs substanzlosen Kunst Herbert Fiedlers. Und an Barlachs Gefühlsgrübelei wird man unwillkürlich erinnert vor den Bildern Franz Domscheits. Leider sind diese Bilder so gar nicht gemalt, es ist alles embryonisch geblieben; aber es lebt darin etwas Episches, das menschlich ergreift. Ohne dass etwas vorgeht, nur durch das Dasein der Dinge wird erzählt. Stimmungen reden, Traum und Wirklichkeit verbinden sich. Man wird brennend neugierig, wo etwas so menschlich Feines, das sich vorderhand noch schrecklich formlos gibt, hinaus will. Das Interessanteste in dem langen Quersaal sind drei Bilder Walter Bangerters. Wie viele der jüngeren Schweizer, hat er etwas Illustratives;



RICHARD ENGELMANN, MAX REGER, MARMOR

Nr. 10" erscheint für die Absicht, die verwirklicht werden sollte, zu gross im Format. Die beiden tanzenden Mädchen wirken plastischer, wirklicher als sie es der gewollten Bedeutung nach dürften. Doch ist das Bild eine starke Talentprobe. Ausgezeichnet wirkt die kleinere „Variétészene". Das Nebeneinander eines eigenartigen Farben- und Formenklanges und eines leichten Ulks, das Ineinander von scharf gesehener Wirklichkeit und sozialer Unnatur ist überzeugend. Gut ist auch der „Zuschauerraum", doch ist der Vordergrund nicht ganz bewältigt.

✻

Im Verhältnis ihrer Masse ist die Plastik in diesem Jahr besser vertreten als die Malerei. Stilunterschiede treten nicht so krass hervor, weil Bildhauer nicht leicht zur Programmkunst zu verführen sind. Das Formgesetz der Plastik, die Bedingungen des Handwerks stehen dem entgegen. Die Nachahmung von Südsee- und Negerplastiken, die Gliederpuppensystematik hat schon abgewirtschaftet. Diese Richtung von gestern wird in der Ausstellung nur durch eine blaue Gipsgruppe Bellings vertreten.

Einige schöne Arbeiten sind von Kolbe da, darunter die abgebildete „Sklavin" und eine vorzügliche Büste des Grafen Kessler. Es war hier neulich ausführlich von Kolbes Kunst die Rede; es braucht bei dieser Gelegenheit nichts hinzugefügt zu werden. Engelmann scheint in den letzten Jahren sehr ernsthaft gearbeitet zu haben. Die Büste Regers zeigt, um wieviel seine Form bestimmter und ausdrucksvoller geworden ist, bis zu welchem Grade die Verschwommenheit überwunden worden ist. Sehr fein ist die Lebensempfindung in der himmelwärts blickenden liegenden Frau. Und die Brunnenfigur hat jenen weichen Wohlklang, auf den das Talent Engelmanns vor allem gestimmt ist. Ein schönes

aber er giebt dieser Neigung in ganz künstlerischer Weise nach, nicht etwa so aufdringlich hogarthartig wie sein Landsmann Klaus Richter. Er sieht die Dinge des Lebens mit ironischem Geist. Schon die Wahl der Stoffe — das Variété — ist bezeichnend. Man möchte von einem blasierten Interesse sprechen. In der Anmut und Eleganz seiner Form ist versteckte Bitterkeit, eine gewisse Schärfe, ja Säure ist darin. Er geht von rein malerischen Eindrücken aus, mischt das gegenständlich satirische Interesse hinein und es geraten die Eindrücke wie von selbst ins Ornamentale. Will man ihn einer Gruppe zuweisen, so denkt man an Pascin, Grossmann, und darüber hinaus an Degas. Sein Malen ist wie ein Tuschen mit Ölfarbe, sein Zeichnen ist ein schmeichelndes Karikieren. „Die Variétészene

melodisches Spiel der Körperformen ist auch in dem grossen Relief Albikers „Die drei Grazien“. Aus dem aufgeregt modellierenden Rodinverehrer ist im Laufe der Jahre ein feiner Klassizist geworden. Stärker und energischer ist das Formgefühl in Fritz Hufs Männerbüste. Es spricht sich darin ein so natürliches Talent für Plastik aus, dass von diesem Künstler noch viele schöne Arbeiten zu erwarten sind. August Gaul giebt sein Bestes in Kleinplastik. Sein „Hamster“ ist ein Meisterwerk, hervorragend sowohl durch die Modellierung des Körpers, durch die Behandlung der Oberfläche und durch einen leisen Humor der Auffassung, der der Sachlichkeit nirgends schadet. Von Barlach endlich sind zwei schöne Holzskulpturen da, der „Verzweifelte“ und ein „frierendes Mädchen“. In beiden Fällen ist der Kontrast grossflächig und steil herabfallender, mit sicherem Gefühl geordneter Gewänder zu dem reichen Licht- und Schattenspiel, zu der innigen Beseeltheit energisch geschnitzter Köpfe von tiefer Wirkung. In der Holzbüste Däublers dagegen erscheint die technische Vereinfachung etwas zu sehr ihrer selbst wegen da zu sein.



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Die diesjährige Sommerausstellung der Neuen Münchener Sezession ist wohl die schwächste aller bisherigen Veranstaltungen dieser Künstlervereinigung. Nicht nur dass aus verschiedenen Gründen das Gesamtbild nicht so reich und anregend ist wie in früheren Jahren: es fehlt zu sehr sowohl an ganz ausgereiften Kunstwerken, wie an solchen, die uns vor neue künstlerische Probleme stellen. Es kommt dazu, dass man bei immer grösserem Vertrautwerden mit dieser jungen Kunst in mehr als einem Fall ernüchtert wird und das, was Pose und Kitsch ist, sich immer deutlicher zu erkennen gibt. Aber nicht nur in diesem Sinne ist die Ausstellung doch lehrreich, sondern weil man noch besser als in früheren Ausstellungen ein gutes Gesamtbild vom Schaffen der Münchener Mitglieder gewinnt, da diesmal die auswärtigen, vor allem wegen Transportschwierigkeiten, nur in geringer Zahl vertreten sind. Fiel schon voriges Jahr die Neigung zum Abkehr von dem scharfen Kolorismus auf, so ist heuer eine noch viel stärkere Neigung zu einer neuenTonigkeit zu verspüren, und man erkennt in dieser jungen Kunst deutlicher als je altmünchener Tradition in gutem wie in schlechtem Sinn. Es ist gewiss aller Ehren wert und zeugt von gesundem Verstand, dass man sich nicht ganz vom Alten lossagt und vor allem sich nicht schämt, gut zu malen. Aber es sind eine ganze Reihe von Künstlern auf dem besten Weg, zu jener Münchener Geschmackskunst zurückzukehren, expressionistische Varianten jenet Münchener Kunst zu schaffen, die nicht zur tiefsten und edelsten deutschen Kunst gehört. Eine leise Verflachung macht sich mehrfach bei Künstlern geltend, von denen man sich eine ganz andere Förderung unserer Kunst erwartet hat. Es ist sicher nicht nötig, dass nur solche Bilder gemalt werden, die eines Kommentars bedürfen, um auch von weiteren Kreisen verstanden zu werden, es ist auch keineswegs als ein Ideal zu betrachten, dass ein Bild so voller Philosophie und Gescheitheit ist, dass man vor lauter gemalter Weltanschauung das Kunstwerk nicht mehr sieht, und zwischen Kunstwerk und begeistertem Kommentar eine gewaltige Lücke klafft; ebensowenig ist es aber zu begrüssen, wenn die Kunst in eine zu geschmäcklerische Richtung gerät, und die Probleme allzu sorglos und oberflächlich angepackt werden.

Den bald nach Kriegsausbruch gefallenen August Macke ehrt die Neue Sezession durch die Ausstellung einiger Arbeiten, deren koloristische Fanfaren grell aus den gedämpften neueren Tönen hervorbrechen. Eine begabte, zu früh uns entrissene Persönlichkeit; die ausgestellten Bilder zeigen aber nur Ansätze zu dem was der Künstler wollte. Ob er es je gekonnt hätte, bleibt die Frage. Am meisten erlebt und wirklich bildhaft gestaltet scheint mir der „Sonnige Weg“. — So relativ



GEORG KOLBE. SKLAVIN. BRONZE

klein auch die Zahl der Aussteller ist, so unterschiedlich sind doch die einzelnen Künstler in ihren letzten Zielen; selbst wenn man den liebenswürdigen Landschaftler Sieck, dem man eher in der Alten Sezession zu begegnen erwartet, auf der einen Seite und die expressionistischen, fast kunstgewerblichen Charakter tragenden Spielereien von Paul Klee auf der anderen Seite ausschaltet, so ist doch ein ziemlicher Weg von Jagerspacher zu Edwin Scharff. Auch diesmal dokumentiert Jagerspacher in einem Bildnis und in verschiedenen Akten sein grosses materielles Können, aber wir erinnern uns schon schönere Stücke Malerei von ihm gesehen zu haben. Hat seine Kunst in ihrem geschickten modernen Eklektizismus keine Veränderung erfahren, so bewegt sich diesmal J. W. Schülein etwas in Kokoschkas Bahnen und weist in dem einen Vorstadtbild eine zwar etwas verschummerte, aber doch aparte Leistung auf. Grossmann erfreut wie immer durch delikate Bildfragmente, doch wär es ander Zeit, dass der Künstler uns etwas mehr mit wirklich abgeschlossenen Bildern aufwartet. Die Arbeiten, die Oscar Coester diesmal ausgestellt hat, sind zum Teil zu wenig durchgearbeitet oder im Gegensatz dazu etwas verquält, doch zeigen die Landschaften aufs neue die ungewöhnliche visionäre Bildkraft und die Delikatesse des Kolorits, die der Kunst dieses jungen Meisters der pathetischen Idylle eigen ist. Frau Caspar-Filser ist in ihren Blumenstücken noch zärter und leuchtender als früher, in ihren Landschaften noch lockerer, biegsamer und lebendiger geworden. Noch bedeutendere Fortschritte hat Carl Caspar seit dem vorigen Jahre gemacht. Das einzige, was auszusetzen wäre, ist, dass sein Schaffen doch manchmal in ungünstiger Weise von kunstgeschichtlichem Wissen belastet wird, und ihm noch die letzte unmittelbare Wirkung fehlt. Immerhin ist der Künstler seinem Hauptziel, einer neuen, dekorativ farbigen religiösen Kunst erheblich näher gekommen. In seinem Triptychon finden sich sowohl in der Auffassung, wie in Komposition und Kolorit eine Reihe sehr schöner Gedanken und der „Johannes auf Pathmos“ zeigt eine starke expressive Kraft; doch will mir das weibliche Porträt am gelungensten von allen seinen Schöpfungen erscheinen. Vom Geist Cézannes durchdrungen hat hier der Künstler ein durch und durch deutsches Bild geschaffen, das zum Ausgeglichensten gehört, was uns die süddeutsche Bildnismalerei in den letzten Jahren geschenkt hat. Walter Teutsch erfreut in seinen grossgesehenen Landschaftsbildern wiederum durch farbige Zartheit seiner lyrisch gestimmten Kunst. Sehr bedauerlich ist, dass Unold mit seiner reichen Begabung in ein so falsches Geleise geraten ist. Es steckt in dieser Art von Vereinfachung, wie sie seine neuesten Bilder zeigen, weder Ausdruckskraft noch zeugen sie in ihrer allzu absichtlichen, unaufrichtigen Primitivität von bildnerischer Gestaltung. Das kleine „Stilleben“ von Pellegrini ist mit seiner sehr reizvollen linearen und farbigen Komposition das ausgeglichenste unter den Bildern, die dieser vielseitige Künstler ausgestellt hat; auch der „Hiob“ ist durch seinen Rhythmus und die tiefempfundene Begegnung von Mann und Hund sehr eindrucksvoll. Die grosse, sehr monumental gedachte Komposition „Begegnung“ besitzt wohl als Ganzes einen dekorativen Reiz, einem Wandteppich vergleichbar, ist mir aber trotz einiger sehr gelungener Partien noch nicht ausgeglichen genug. Weitaus die beste Leistung der ganzen Ausstellung hat Scharff in seiner weiblichen Porträt-Büste gegeben. Frei von jedem Archaismus hat der Künstler hier eine aus jenem der ägyptischen Kunst verwandten Geist ein Werk geschaffen, das von der Totalität ausgeht und durch die Begegnung der Flächen seine höchst persönliche Lebendigkeit empfängt. Unter den



EDWIN SCHARFF, BILDNISBÜSTE, BRONZE
AUSGESTELLT IN DER NEUEN MÜNCHENER SEZESSION



OSKAR COESTER, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER MÜNCHENER NEUEN SEZESSION

Bildern Scharffs steht der „Reiter am Quell" durch die Eindringlichkeit der Bildvision und die Geschlossenheit des musikalisch zu nennenden Aufbaues auf gleicher Höhe, während das „Liebespaar" noch etwas problematisch wirkt. Aus keinem inneren Gesicht heraus geboren sind die unangenehm schummerigen und süsslichen Bilder von Bleeker und man wendet sich rasch davon weg den plastischen Arbeiten dieses Künstlers zu, unter den namentlich die männliche Bildnisbronze mit ihrem diskret stilisierten Naturalismus hervorgehoben werden muss. Unter den Zeichnungen fallen einige Entwürfe des frühverstorbenen Eugen von Kahler auf, der vielleicht die Kraft gehabt hätte, ein neuer Delacroix zu werden. A.-L. M.

ZU EHREN LIEBERMANNS

zeigt die Berliner Akademie der Künstler in ihren schönen Räumen am Pariser Platz das Lebenswerk ihres siebzigjährigen Mitgliedes, in einer musterhaften Weise. Es ist die schönste Ausstellung, die jemals von Werken Liebermanns gemacht worden ist. Der Gesamteindruck ist noch bedeutender, als selbst die genauen Kenner des Lebenswerkes erwartet hatten. Die Ausstellung wirkt klassisch, weil es die Werke sind, welchen Arbeitsperioden sie immer angehören. Seit der Menzelausstellung und der Jahrhundertausstellung in der Nationalgalerie war kein Ereignis im Berliner Kunstleben von dieser Tragweite. Mehr soll hier nicht gesagt werden, weil von Liebermann im Juliheft erst ausführlich gesprochen worden ist und weil ein Ausstellungsbericht Wert nur haben würde, wenn er sich sehr ausführlich mit den einzelnen Bildern und Bildergruppen beschäftigen würde.

Neben dieser monumentalen Veranstaltung finden sich in Deutschland noch eine Reihe kleinerer Sonderausstellungen, hier in den Kupferstichkabinetten, dort in den Kunsthandlungen.

Überall ehrt Liebermann sich selbst mit seinem Lebenswerk. Von anderen Ehrungen aber ist auch nichts zu melden.

Die Stadt Berlin, für deren Ansehen Liebermann mehr gethan hat als irgend ein anderer Künstler, zu



A. H. PELLEGRINI, BEGEGNUNG
AUSGESTELLT IN DER MÜNCHENER NEUEN SEZESSION

deren bestem Ehrenbürger er sich selbst durch sein Lebenswerk gemacht hat, begnügte sich eine Adresse zu senden, wie sie dem ersten besten Stadtverordneten am siebzigsten Geburtstag zuteil wird. Keiner der beiden Bürgermeister war zur Geburtstagsfeier am Platz, kein Gruss wurde ausgesprochen, keine der vielen Ehrungen, die möglich wären, wurde verkündet. Subalterne Gesinnung hat wieder einmal zu verhindern gewusst, dass dem Künstler wurde, was des Künstlers gewesen wäre.

Auch das Kultusministerium hat die Gelegenheit vorübergehen lassen, ohne sich zu rühren. In einer Zeit, wo Auszeichnungen für das Verdienst schockweis in der Luft umherfliegen, war für den Träger der neuen deutschen Malkultur kein Orden, keine Ehrung zu haben.

Das ist des Landes so der Brauch. Die „grosse Zeit", worin wir angeblich leben, hat daran nichts geändert. Kläglich!

Aber wir wollen nicht mit einem Misston schliessen. Wir wollen in die Austellung gehen und angesichts des Lebenswerkes stolz und freudig empfinden: wir haben eine deutsche Kunst!

Karl Scheffler.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Versteigerung der Sammlung Aumüller. Berlin, 19. Juni, Paul Cassirer u. Jacques Rosenthal.

Seit den Auktionen Lanna und Brayton Ives ist keine Sammlung alter Graphik von der Bedeutung der Aumüllerschen auf den Markt gekommen. Man war daher auf das Ergebnis sehr gespannt, besonders auch aus dem Grunde, weil die Zahl der kaufenden Liebhaber für alte Stiche seither kleiner geworden ist und der Schaar der modernen Sammler Platz gemacht hat. Wirklich grosse Privatsammlungen auf diesem Gebiete giebt es eigentlich kein halbes Dutzend mehr. Aumüller, bekannt als Kleinmeisterforscher und Verfasser verschiedener Stecher-Kataloge (Barthel Beham, Claesz) hatte sehr gut gesammelt, und wenn auch die reichlich überschwenglichen Bemerkungen im Auktions-Katalog nicht in jedem Einzelfalle zutreffen mögen, so war doch das Niveau der Sammlung sehr hoch, in einzelnen Stücken sogar einzigartig. Einen Druck wie Dürers „Grosses Glück“ sieht man in dieser Schönheit wirklich sehr selten und bei dem Holzschnitt vom heiligen Christoforus war die alte viel missbrauchte Notiz „von der Reinheit und Schärfe einer Federzeichnung“ thatsächlich diesmal am Platze. Aber trotzdem waren die Preise doch überraschend hoch. Vierhunderttausend Mark für 900 Nummern und auch angesichts der Hochflut von Auktionen sehr viel, die Preise für einzelne berühmte Blätter waren doppelt so hoch wie bei Lanna, ohne dass die Druckschönheit bei Lanna geringer gewesen wäre. Auch die Preise der Versteigerung Brayton Ives, bis dahin Höchstpreise genannt, wurden fast immer überschritten. Als Hauptkäufer waren neben den Kupferstichkabinetten vier unserer grossen Sammler (Davidsohn, Licht, Gerstenberg und Busch) zur Stelle, ferner die bekannten Händler.



JOHANN SPERL, LANDSCHAFT BEI AIBLING
AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

Wir geben nun einen Überblick über das Wichtigste. —

Schongauer ist immer sehr teuer, kommt auch selten auf den Markt. Nr. 809. „Christus am Kreuz“ (B. 25), 3500 M., — Nr. 811. „Maria auf dem Hofe“ (B. 32), 6500 M., — Nr. 813. „Der heilige Christophorus“, 4450 M. — Nr. 804. „Mariä Verkündigung“ (B. 2), 3200 M. — Nr. 817. „Die vierte kluge Jungfrau“ (B. 80), 2450 M.

Israel von Meckenem und der Meister von Zwolle, früher sehr teuer, weil alles Primitive besonders beliebt war, trotzdem diese Künstler in vielen Fällen nur als Nachstecher, nicht als Original-Graphiker anzusehen sind, haben endlich

die längst verdiente Schwächung erfahren. Nur ein halbes Dutzend Blätter Meckenems brachten es über tausend Mark, wie zum Beispiel das Selbstbildnis, „das Mädchen und der Falkonier", „das Liebespaar", „der Schmerzensmann" (Kopie nach Meister E. S. 1600 M.) und „die Maria am Fenster", gleichfalls nach Meister E. S. die immerhin auf 1700 Mark stieg.

Dürer-Stiche wurden mit Rekordpreisen bezahlt. Der „Hieronymus im Gehäus", sehr schön, aber durchaus nicht von höchster Vollkommenheit, wie der Katalog meint, kostete 8700 M., „Ritter, Tod und Teufel" von ähnlicher Qualität, sogar 10800 M.. Dagegen war der wirklich hervorragende Druck des „Grossen Glücks" mit 8600 M. verhältnismässig vorteilhaft und der Preis von 10700 M. für den „heiligen Eustachius" angesichts seiner ebenfalls kaum übertroffenen Druckschönheit schliesslich gerechtfertigt. Wir notieren noch: "Raub der Amymone", 5000 M. — „Christus am Kreuz" (B. 24), 2650 M., — „Maria an der Mauer" (B. 40), 3010 M., — „Maria mit der Birne" (B. 41), 2850 M., — das „Wappen mit dem Hahn", 2650 M.. — Von Einzelholzschnitten waren der „heilige Christophorus" mit 950 Mark und die sogenannte „Dreifaltigkeit" mit 1000 Mark gut bezahlt, die Stickmusterfolge brachten 1600 Mark. Das „Marienleben" in Probedrucken, trotzdem bei einigen der Rand angesetzt war, stieg auf 11500 Mark und die sehr seltene Ausgabe des „Triumphwagens" von 1522 mit deutschem Text, in prachtvollen gut erhaltenen Drucken wurde erst mit 15600 Mark abgegeben.

Lucas Cranachs „Christophorus" in Helldunkelholzschnitt erreicht 950 Mark, seine schöne „Ruhe auf der Flucht" 370 Mark. Die Kleinmeister brachten die gewöhnlichen Preise, vielleicht etwas höher als sonst. Aldegrevers „Knipperdolling" schien mit 550 Mark wohl teurer, wenn man bedenkt, dass Altdorfers „Familie am Taufbecken" trotz starker Beteiligung mit 680 Mark zu haben war. Da man sich bei diesem Blatte wohl an den Lanna-Preis erinnerte (235 M.), legte man sich jenseits des doppelten Betrages einige Zurückhaltung auf. Lucas von Leyden war eigentlich recht billig, da die Drucke sehr schön waren. „Abraham und die drei Engel" (B. 15), 725 M., — „Christus am Ölberg" (B. 66), 550 M., — „die Rückkehr des verlorenen Sohnes" (B. 78), 1140 M., — „der heilige Georg und die Prinzessin" (B. 121) 1520 M., — „der heilige Lukas" (B. 104), 1010 M., — „das Milchmädchen" (B. 158), 1000 M.

Billig waren auch die Italiener. Julio Campagnolas schönstes Blatt mit einem Giorgione-Motiv „Christus und die Samariterin am Brunnen" (B. 2 II. Zustand bei Kristeller) brachte gerade 1000 Mark. Marc Antons Stiche nach Raffael, zum Beispiel die „Galathea", blieb sehr niedrig mit 200 Mark, trotzdem der Druck sehr gut war. Nur die „Dido" (740 M.), der „Guitarrenspieler" (810 M.) und der „Raffael, auf einer Stufe sitzend", (810 M.) waren umstritten.

Dann kam Rembrandt. Auch ausser der grossen Summe für die „Landschaft mit den drei Bäumen", für die ein Amsterdamer Sammler 21000 Mark anlegte, waren die Preise sehr ansehnlich. Wir notieren hier die wichtigsten:
Nr. 721. „Rembrandt mit aufgestütztem Arm" (II. Zustand), 1600 M. — Nr. 724. „Der Triumph des Mardocheus", 3000 M. — Nr. 725. „Die Verkündigung an die Hirten" 3800 M. — Nr. 726. „Die Darstellung im Tempel" (II. Zustand), 1570 M. — Nr. 729. „Die kleine Auferweckung des Lazarus" (I. Zustand), 820 M. — Nr. 731. „Die drei Kreuze" (IV. Zustand), 3400 M. — Nr. 736. „Der heilige Hieronymus am Weidenbaume" (II. Zustand), 2500 M. — Nr. 737. „Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft" (II. Zustand), 7200 M. — Nr. 743. „Der Bettler vor der Haustür" (I. Zustand), 2250 M. — Nr. 744. „Eulenspiegel" (II. Zustand), 2150 M. — Nr. 750. „Die Landschaft mit dem Zeichner", 1500 M. — Nr. 752. „Die Hütte beim grossen Baum", 1870 M. — Nr. 753. „Die Landschaft mit dem Obelisk", 1910 M. — Nr. 754. „Die Landschaft mit der Segelbarke", 2000 M. — Nr. 756. „Die Hütte mit dem Plankenzaun" (II. Zustand), 2000 M. — Nr. 757. „Rembrandts Mühle", 3900 M. — Nr. 758. „Die Landschaft mit der saufenden Kuh" (II. Zustand), 3600 M. — Nr. 763. „Der junge Haaring" (III. Zustand), 2000 M. — Nr. 765. „Der grosse Coppenol, 6500 M. — Nr. 766. „Brustbild eines jungen Mannes mit Samtbarett" (II. Zustand), 1500 M. — Nr. 769. „Die grosse Judenbraut" (IV. Zustand). 1920 M. — Nr. 771. „Rembrandts Mutter, sitzend, nach rechts" (II. Zustand), 3900 M.

Nikolaus Berghem.

Nr. 133. „Der Dudelsackpfeifer" (II. Zustand), genannt „der Diamant" 745 M.

Adriaen van Ostade.

Nr. 648. „Der Violinspieler und der kleine Leiermann" (B. 45. II), 480 M. — Nr. 649. „Die Familie" (B. 46. I), 845 M. — Nr. 650. „Das Fest unter dem Baum" (D. 48. I), 650 M.

Rupprecht von der Pfalz.

Nr. 739. „Kopf eines jungen Kriegers" A. G. (sehr selten, eine Inkunabel der Schabkunstradierung). 1650 M.

Emil Waldmann.



NICOLAUS POUSSIN, INSPIRATION DES DICHTERS
AUS GRAUTOFFS „POUSSIN", VERLAG GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

POUSSIN UND WIR

VON

EMIL WALDMANN

Es ist jetzt viel von einer Entdeckung Poussins die Rede, und so gut es ist, wenn ein grosser Künstler des Auslandes für uns entdeckt wird, so scheint es sich hier doch einmal wieder um ein Programm zu handeln. Es sieht so aus, als sei wieder einmal eine Kunstmode im Entstehen, veranlasst durch einen Kreis von wohlmeinenden und begeisterten Enthusiasten. Die Sache, wie Poussin bekannt gemacht wird, hat etwas Priesterliches. Was eigentlich, angesichts des Standes des deutschen Kunsturteils, zu beweisen wäre, wird als bewiesen vorausgesetzt, und es kann wieder einmal dahin kommen, dass man, wenn man Poussin nun nicht unbedingt göttlich findet, zu den Barbaren geworfen wird. Hiervor sei jetzt schon gewarnt. Gewiss ist Poussin eine geniale Persönlichkeit, durchaus nicht der Klassizist oder gar Akademiker als der er in Handbüchern geführt wird. Und seine Bilder sind oft herrlich — die Landschaft in Berlin, das Bild in Kassel, das Bild in Hannover, (das wirklich jeder kennen müsste) und vieles, vieles im Louvre und in Chantilly und anderswo. Aber wir wollen uns das Recht nicht nehmen lassen, trotz aller Liebe, die wir für ihn haben, zu sagen, das auch vieles von ihm recht mittelmässig ist, und zwar nicht nur zufällig, so wie es gute Tizians und weniger gute Tizians giebt, sondern notgedrungen schlecht werden musste, aus seiner Naturanlage heraus. Denn dieser Mann, der

manchmal, oft, die reinsten Visionen einer sinnlich-geistigen Welt verwirklicht hat, konnte natürlich nicht immer die Schöpferkraft aufbringen, um seinen Gesichten naive Gestalt zu verleihen, sondern wurde oft zum rechnenden Verstandeskünstler, weil er sich sonst nicht mehr zu helfen wusste bei seiner Sehnsucht nach der friedevollen Antike und bei seinem Verlangen nach dem Heroischen. Wir dürfen das nicht übersehen, er ist oft akademisch und blutlos und kalt; sehr kalt. Nicht jene goldene Kälte ist gemeint, die oft den Dingen eignet, die sich vollendet haben — die Kälte von Raffael und Ingres und Goethes Tasso; — sondern die Verstandeskälte, die rechnet und wägt und zusammensetzt und von hier und von dort ihre Elemente nimmt. Ein Mann, der sein Bestes leisten wollte und die Folge der sieben Sakramente hervorbrachte, langweilig und rezepthaft, wie sie nun einmal sind, soll uns nicht als unvergleichliches Genie hingestellt werden. Es waren zwei Seelen in seiner Brust. Ein leidenschaftliches Herz und ein leidenschaftliches Gefühl, grösster Empfindungen fähig — Und daneben ein Doktrinär, der seine Ideen manchmal so zu Tode hetzte, wie die neueren Kunsthistoriker ihre Kompositionsanalysen an Poussin zu Tode hetzen. Diese Mischung von Leidenschaft und Doktrin kann gefährlich werden, wir in Deutschland wissen ein Lied davon zu singen, seit Dürer, und dieselben Leute, die an Dürer aus diesem Grunde, wie sie sagen, nicht herankönnen, schwärmen jetzt maasslos für Poussin, trotzdem Dürer wohl nichts so Blutleeres gemacht hat, wie Poussins Sakramente. — Natürlich wird dem Zweifler und Skeptiker, der nun nicht rückhaltlos den ganzen Poussin in den Himmel hebt, wohlwollend (im besten Falle) bedeutet, diese Mischung sei eben gerade das Französische an Poussin. Meier-Graefe hat einmal geschrieben, man müsse Poussin anbeten um Paris lieben zu können. Das war natürlich falsch und lag genau umgekehrt — man muss Paris, wo Poussin eigentlich nie war und dann höchst unglücklich, lieben um Poussin anbeten zu können. Er ist sicher eine der feinsten Blüten am Baume der französischen Kultur des siebzehnten Jahrhunderts. Aber doch typisch französisch und wenn nun von uns verlangt wird, auch das Unschöpferische und Kalte und die raison an ihm zu bewundern, weil das gerade mit zu diesem Franzosentum gehöre, so liegt hier meines Erachtens wieder jene Gefühlsanarchie vor, die nur allzusehr in Deutschland geherrscht hat. Jenes Allesverstehenwollen, Allemgerechtwerdenkönnen, das nie den Mut findet zu sagen: Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Man braucht keinen Kunstchauvinismus zu treiben und kann es doch für nötig halten, an irgend einem Punkte auf das Vorhandensein der unüberschreitbaren Grenze zwischen Romanischem und Germanischem hinzuweisen. Schon Ingres wird uns manchmal schwer, der uns doch näher liegt. Poussins manchmal eisige Doktrin wird uns nie das Grösste bedeuten können, weil germanisches Kunstempfinden, trotz Dürer und deutscher Gedankenkunst, das Gestellte, Bühnenmässige, Theaterhafte, von manchen Poussinbildern (das auch Grautoff garnicht leugnet), das auf kaltem Wege Entstandene immer für Akademie halten wird. Wir wollen uns keine falschen Ideale einreden lassen, die für uns keine Ideale sind. Delacroix und Poussin waren Frankreichs grösste Künstler. Sicher. Poussin das Fundament, auf dem alles ruht, der für die Entwicklung der französischen Malerei notwendigste Künstler. Alles zugegeben und dazu noch freiwillig hinzugegeben ein grosses Stück Liebe und Verehrung. Aber die Schatten und Bedingtheiten nicht übersehen! Meier-Graefe findet Poussins „Bacchanal" besser als Tizians und Poussins „Parnass" eigentlich auch besser als Raffaels. Das mag sich verhalten wie es immer wolle und vom Standpunkt eines Franzosen aus kann man vielleicht manches dafür sagen. Aber wir wollen doch nicht vergessen, dass Tizian und Raffael erst einmal dagewesen sein mussten, um Poussins „Parnass„ und „Bacchanal" überhaupt zu ermöglichen und der Kunsthistoriker hat die Pflicht auf die Relativität alles Schöpferischen hinzuweisen. Die relativ grössere Schöpfung steckt eben doch in Raffaels „Parnass", so schön und so traumhaft das auch sein mag, was Poussin draus machte und weiterdichtete. Warum gelingt es denn keinem der Poussin-Enthusiasten, eine zusammenfassende Charakteristik seines Wesens zu schreiben, die nur positiv wäre, ganz ohne „Hilfskonstruktionen"? Was Grautoff im ersten Kapitel über ihn schreibt und was von Bewunderung und Liebe getragen ist, betont doch schliesslich am wortreichsten seinen Kunstverstand und seine Kunstintelligenz, mit der er sich alles unterjocht und „schliesslich finden wir in ihm die Grundeigenschaften des französischen Volkes: scharfsinnige Klugheit, die nebelhaften Unklarheiten feind ist; regelnde Ordnung, die ökonomisch waltet; belebende Sinnlichkeit, die alles Seiende schauend und empfindend empfängt; und eindämmende Besonnenheit, die alle Gaben des Geistes im Gleichgewicht hält." Das ist ein bisschen wenig Schöpferisches für ein Genie ersten Ranges und wird dem Manne auch nicht ganz gerecht. Von Delacroix liesse sich mehr Unreflektiertes sagen. Und dass wir in ihm jene Grundeigenschaften des französischen Volkes finden, macht uns auch nicht glücklicher. Es sind nur gewisse, willkürlich herausgegriffene Züge dieses Volkes und man kann ganz anders denken über diese Nation, wie Goethe, der erstaunt war über die Extreme im französischen „Charakter, der in nichts Maass kennt". Wenn er sonst nichts wäre, als dieses typisch Französische, dann wäre es nicht viel. Aber wie gesagt, das sind Hilfskonstruktionen, nötig, weil das Positive dieses Mannes, das ich sehr hoch stelle, so schwer zu schildern ist, ohne gleich auch seine Schatten aufzudecken. Er selbst hat von sich gesagt: „je n'ai rien négligé" und das ist im Guten wie im Schwachen doch beinahe das Gerechteste, was über ihn gesagt ist. Er war gewissenhaft und ein grosser Charakter, der alles aus sich

machen wollte, was seine Gaben zuliessen und in diesem Sinne hat er nichts vernachlässigt. Aber es giebt Grössere, die garnicht daran gedacht haben, ob sie vielleicht auch etwas vernachlässigt hätten: Genie der That und der Empfindung, gegenüber dem Genie des Traumes und der Reflexion.

Woher der Poussin-Enthusiasmus kommt, ist klar: Grautoff im selben Satz bemerkt, dass auch Derain, Othon Friesz und Tobeen dasselbe Prinzip hätten, so ist das eine ziemlich überflüssige Mitteilung. Das sind keine Meister, auf die es ankommt, und die in die Kunstgeschichte grossen Stiles hineingehören und es ist uns gleichgültig, wer sonst noch gerne von Poussin etwas lernen möchte. Die jüngere Generation knüpft wieder bei Poussin an, weil sie etwas



NICOLAUS POUSSIN, ZEICHNUNG
AUS GRAUTOFFS „POUSSIN", VERLAG GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

Die Künstler des modernen Frankreich brauchten Poussin, und die Künstler der vorigen Generation, Degas und Cézanne, haben ihn, als Wurzel und Quelle der französischen Kunstkraft, sehr verehrt. Grautoff weist daraufhin, dass in Poussinschen Gemälden sich das Prinzip der Flächenorganisation schon angedeudet vorfindet, das Cézanne ausgebildet hat. Und das ist sicher richtig und kunsthistorisch auch vielleicht wichtig. Wenn aber lernen will, was ihr abhanden gekommen ist: Ökonomie und Organisation und Komposition. Ihr Instinkt, dass sie am gefahrlosesten bei Poussin lernen könne, ist ganz richtig. Gefahrlos deshalb, weil blosse Nachahmung sich hier besonders schnell als solche entlarven würde. (Wenn die junge Generation einmal wieder zeichnen lernen will, geht sie wahrscheinlich zu Delacroix oder Rembrandt). Diese Thatsache, dass die französische Jugend jetzt

Poussin wieder braucht, sollte als ästhetisches Symptom aber nicht überschätzt werden und nicht alle unsre Maassstäbe bestimmen. Wir kannten Poussin nicht genug, wir liebten ihn fast garnicht, wir müssen ihn kennen lernen, nicht nur weil er der Ahnherr der französischen Kunst ist, sondern weil er alles in allem ein genialer Mensch war. Aber wir müssen uns jetzt vor der Maasslosigkeit des Urteils hüten und dürfen ihn nicht zum Maassstab schlechthin erwählen. Vieles an ihm ist uns innerlich fremd und muss uns fremd bleiben, sofern wir uns selbst behaupten möchten. Sonst wird übermorgen Corneille unser grösster Dichter.

✻

Otto Grautoff, Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben. 2. Bände. München und Leipzig. 1914. Georg Müller.

Die Entdeckung Poussins, über die Meier-Graefe in diesen Blättern kürzlich einiges berichtet hat anlässlich des Erscheinens der französischen Poussinbiographie von Magne, zeitigte kurz vor Ausbruch des Krieges zwei deutsche Arbeiten über den Meister: die von Otto Grautoff und die von Walter Friedlaender. Otto Grautoff hat seinen Rahmen sehr weit gespannt und die Geschichte Poussins auf breiter Basis erzählt. Zwar meint er selbst, er sei, als Schriftsteller auf dem Gebiete neuerer Kunst, eigentlich nicht so recht vom Bau und vielleicht nicht ganz dazu berufen über ein Thema aus der alten Kunstgeschichte zu schreiben, aber wenn dieser Gegenstand mit unsrer heutigen Zeit durch so viele Fäden verknüpft sei und man seinen Gegenstand liebe und kenne, so mache das nichts. Das macht auch wirklich nichts. Und man kann sich keinen Zünftigen denken, der gewissenhafter und gründlicher alle kunsthistorische Facharbeit hätte leisten können, als Grautoff es gethan hat. Historisches, Bibliographisches, Quellenkritisches, Stammbaumkunde, Beschreibung, Chronologie, Katalogisierung, Varianten, – alles ist mit einer so gelehrtenhaften Akribie gearbeitet, wie man es sich nur wünschen kann, so mustergültig, wie der Hans von Marées-Katalog Meier-Graefes (auch eines sogenannten Unzünftigen). Als Zuthat neuer Art ist die Farbenbeschreibung jedes einzelnen Bildes zu verzeichnen, die nicht nur eine Farbenanalyse giebt, etwa in der Art des Posseschen Berliner Galeriekataloges, sondern noch eine technische Bereicherung bietet: über jeder Abbildung (und jedes Werk ist abgebildet) liegt ein Blatt Ölpapier mit einzelnen aufgedruckten Nummern. Man sieht in der Farbtafel, die beigegeben ist, unter der betreffenden Ziffer nach und stellt sich nun mit Hilfe der Nummern 44, 32, 16, 9 und 13 vor, dass das Bild sich in den Farben kupferrosa, resedagrün, himmelblau, rohrgelb und eisblau bewegt, genau in den Tönen, die auf der Farbenkarte, wie auf der Musterkarte einer Farbenfabrik, angegeben sind. Damit kann man sich wirklich das Aussehen des Originals fast vor das geistige Auge zaubern. Mehr kann man nicht thun. Was das Chronologische angeht, so ist die von Grautoff gegebene und in Einzelfällen begründete zeitliche Reihenfolge einleuchtend. Bei vielen Werken stehen ja die Daten wenigstens annähernd fest und die Daten der andren lassen sich in die Stilentwicklung Poussins gut einfügen. Die Klarlegung der Entwicklung des Stiles war Grautoffs Hauptaufgabe. Daran fehlte es bisher und Magne hat nichts dazu gethan. Diese Aufgabe scheint dem Rezensenten im wesentlichen richtig gelöst zu sein, man sieht klar in die verschiedenen Stilstufen hinein und kann sich wohl denken, dass die Entwicklung in diesen Bahnen vor sich ging. Erst römische Ideale, wie Domenichino, Reni, Annibale Caracci. Dann Tizian. Dann Antike. Dann Tizian, „kontrolliert“ an der Antike. Dann antiker Reliefstiel. Dann Raffael. Dann der Landschaftsentdecker – das sind klare Haltestellen und man kann die einzelnen Bildergruppen gut danach charakterisieren, rein äusserlich, wie gesagt, als Stilentwicklung. Wenn man die Entwicklung chronologisch nimmt — und das muss man — so ist dieser etwas mechanische Rahmen der praktischste. Die andren Gesichtspunkte, die nach Poussins Kolorismus fragen (zum Beispiel) lassen sich schwerer für eine Entwicklungsfeststellung verwerten und finden daher besser bei Gelegenheit ihre Erörterung. Die Hauptsache ist, dass man Poussins Entwicklung erst einmal verfolgen kann, und das ist neben der Zuverlässigkeit im Historischen das wichtigste Verdienst des Buches. Der Weg, auf dem dieses Resultat gewonnen wurde, scheint mir allerdings etwas zu umständlich zu sein. Hier wäre vielleicht straffere Konzentrierung von Nutzen gewesen, Die Übersicht über die römische Malerei um die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hätte doch wohl etwas kürzer ausfallen können oder zum Teil in einen der ausgezeichneten Exkurse hineingearbeitet werden können. Und nachdem jede Stilphase Poussins eingehend in ihrer Eigenart charakterisiert wurde, war es vielleicht nicht nötig, jedes einzelne Bild nun noch genau zu analysieren. Die Beschreibung einiger der prägnantesten Beispiele der betreffenden Stilphase hätte doch wohl genügt, zumal da ja im Katalogbande jedes Gemälde abgebildet ist. Dann wäre das Ganze noch übersichtlicher geworden; so wirkt der Text durch die Wiederholung von Kompositionsanalysen manchmal etwas ermüdend. Aber solche kleinen Wünsche sollen natürlich nichts sagen gegen die Leistung und das Verdienst des Buches. Wer Poussin kennen lernen will, kann nichts Besseres thun, als sich recht gründlich mit Grautoffs grundlegender Arbeit vertraut zu machen, und sein Werk füllt — was heutzutage viel bedeuten will – wirklich eine seit langem fühlbare Lücke in unsrer Kunstlitteratur aus.

✻

Walter Friedlaender, Nicolas Poussin. München. 1914. R. Piper & Co.

Neben Grautoffs Werk kann man ergänzend die Lektüre des Buches von Walter Friedlaender hinzunehmen. Zwar ist die Verarbeitung des historischen Materials bei Friedlaender keineswegs so weitschichtig behandelt, wie bei Grautoff und nicht in allem zuverlässig. Zum Beispiel wünschte man sich doch bei einem Hauptbilde wie der „Inspiration des Dichters" im Louvre wenigstens einen Hinweis darauf, dass bei Mr. Errard in Paris noch eine zweite Fassung desselben Gemäldes existiert. Denn man ist noch keineswegs sich darüber einig, dass dies eine Kopie ist; Grautoffs Ansicht, es handle sich auch bei dem Errardschen, von David und Ingres sehr bewunderten Exemplar um eine eigenhändige Arbeit Poussins, hat meines Erachtens sehr viel für sich. Und im Falle des „Anakreon" wird Friedlaender bestimmt irren, wenn er das Exemplar in Dulwich, das meines Erachtens eine Kopie ist, stillschweigend für das Original nimmt und das Exemplar in Hannover, das dem englischen an Qualität überlegen ist, nicht einmal erwähnt. Also in den Fragen der Kennerschaft ist Friedlaender nicht ohne Vorsicht zu benutzen. Aber seine Darstellung von Poussins Entwicklung ist zur Einführung immerhin lesenswert und in ihrer Knappheit orientierend. Man kommt schnell hinein in die Probleme und kann sich danach wohl mit Poussins Manieren auseinandersetzen. Die Disposition ist chronologisch angelegt, wird aber innerhalb der Zeitabschnitte durchkreuzt von einer Gegendisposition, die nach künstlerisch formalen Gesichtspunkten arbeitet. Wenn es im Abschnitt über die erste römische Periode zum Beispiel heisst:

Heroische Themen der ersten Jahre. Erotische und mythologische Themen, mit den Unterabteilungen: „die venezianisch-optische Art" und „strengerer formaler Aufbau", und dann weiter „Grossfigurige Gemälde" und Gemälde verschiedener Auffassung und „Richelieu-Bacchanale", dann ist das ein Eingeständnis, dass mit dem entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt allein nicht weiterzukommen ist und dass man Poussin immer von zwei Seiten ansehen muss, wenn nicht von noch mehreren. Aber innerhalb dieser Anordnung kann man sich über das Thatsächliche doch orientieren und die Charakterisierung der verschiedenen Stilarten ist instruktiv. Dass es bei dieser Art der Betrachtung zu einer Charakteristik des Gesamtwesens der Poussin-Kunst nicht kommen kann, ist begreiflich. Zwar sagt uns der Verfasser einiges sehr Wichtige über Poussins Arbeitsweise und in dem Kapitel, wo er sich über Poussins ästhetische Doktrin von den „modi" äussert, ist er dicht daran, uns das Geheimnis zu verraten. Aber gerade diese ästhetische Frage hat auch er nicht bis zum letzten Ende durchgedacht. Sie ist sehr schwierig und ungeheuer verwickelt und bringt Lawinen ästhetischen Materials ins Rollen. Denn wenn Poussin sagt, jedes Bild habe seinen bestimmten „modus", dann meint er sicher nicht nur, dass er, je nach dem Thema, das Bild in einer gewissen Tonart zu spielen gedenke, bald tizianisch heiter, bald antik ernst, (das wäre rein eklektisch), sondern er meint mit dieser Doktrin den geheimnisvollen, ihm vielleicht zuerst bewusst gewordenen schöpferischen Akt, in dem sich eine Vision aus der Aussenwelt schliesslich zu einem inneren Gesicht umwandelt.

Von diesem Punkt aus, den ich hier nur andeuten kann, hätte man einsetzen müssen, um eine Gesamtvorstellung von Poussin zu bekommen. Dann hätte man erfahren, was eigentlich Klassizismus heisst und brauchte Friedlaenders erstes dieses Thema behandelnde Kapitel nicht verlegen zu überschlagen. Dann hätte man auch gesehen, dass alle Entwicklungsgeschichte bei Poussin zu nichts führt. Die Entwicklung vom malerischen oder venezianisch-optischen Stil zu einem Reliefstil stimmt ja ohnehin vor den Thatsachen nicht.

Ob es allerdings heute schon an der Zeit ist, diese Gesamtvorstellung Poussins von innen, aus seinem eigenen inneren Wesen heraus zu unternehmen, steht noch dahin. Wichtig erscheint zunächst einmal ein Vertrautwerden mit dem Material. Deshalb ist es nützlich zur Einführung Friedlaender zu lesen, dann Grautoff zu studieren und sich auf Grautoff zu verlassen, soweit man sich überhaupt verlassen mag. Im übrigen sich mit Poussin selber herumzuschlagen und abzuwarten, ob nicht einer kommt, der aus genauer Kenntnis des Historischen und aus schöpferischer Ästhetik heraus uns ein Gesamtbild Poussins hinstellen wird. Hoffentlich nicht allzubald, denn einstweilen geht das, wie es scheint, ohne programmatische Auseinandersetzungen noch nicht ab, und die können in der Situation der heutigen Kunst nur verwirren, weil Poussin für vieles als Deckmantel genommen wird, was nichts mit ihm zu thun hat.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Max Liebermann, eine Bibliographie von Julius Elias, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1917.

Die Gegenständlichkeit des Kunstwerkes von Emil Utitz, Berlin, Reuther & Reichard 1917.

Wechselseitige Erhellung der Künste von Oskar Walzel, Berlin, Reuther & Reichard, 1917

Die Vollendung eines Herzens von Theodor Tagger. Mit sechs Lithographien von Erich Thum.

Erich Thum, Zwölf Lithographien zu Rilkes: Cornet, Verlag Emil Richter, Dresden.



Die Pfeife

Whistler liebte es nicht, wenn die Schüler in dem von ihm geleiteten Atelier in Paris bei der Arbeit rauchten. Als er eines Tages die Arbeit eines solchen Übelthäters korrigierte, sagte er: „Mein Herr, geben Sie ja acht, sich nicht so sehr auf Ihre Arbeit zu konzentrieren, dass Ihre Pfeife ausgeht."

❋

Auguste

Der Kunstschriftsteller Robert Breuer hatte einmal im „Vorwärts" einen Aufsatz, worin er nicht sehr respektvoll von dem Kunsttalent der Frauen sprach. Als er daraufhin von einigen Künstlerinnen heftig angegriffen wurde, antwortete er, er kenne überhaupt nur zwei geniale Künstlerinnen, nämlich Auguste Renoir und Auguste Rodin.

❋

Kunstinteresse

Auf einem Ozeandampfer wurde Emil Orlik vom Kapitän einem reichen Amerikaner vorgestellt, mit den Empfehlung, er sei ein bekannter deutscher Künstler. Der Amerikaner sprach: „U'ich bin sehr erfreut einen Künstler kennen zu lernen. U'ein Onkel von mir hat neulich gekauft ein Bild für vierzigtausend Dollars."

❋

Thorwaldsen und die Antike

Thorwaldsen erhielt von dem Kronprinzen von Bayern, dem späteren König Ludwig I., den Auftrag, die marmornen Giebelfiguren vom Tempel von Aegina, die der Fürst 1812 gekauft und 1815 nach Rom hatte bringen lassen, zu restaurieren. Thorwaldsen begann 1816 mit der Arbeit und war schon 1817 damit fertig. Alle Welt staunte dieses schlimme Restauratorenwerk an. Als ein Atelierbesucher dem Künstler einmal etwas besonders Schmeichelhaftes sagen wollte, bat er, ihm doch zu zeigen, welches die alten Teile seien und welches die Ergänzungen. Da sagte der von allen guten Geistern der Kunst verlassene Mann: „Gemerkt habe ich sie mir nicht und unterscheiden kann ich selbst sie nicht mehr."

❋

Restaurierte Bilder

Der Pariser Sammler Camondo, der die schönste Sammlung moderner Bilder besass, wurde gefragt, warum er nur neue Bilder kaufe, ob er vielleicht das Alte nicht liebe. Er antwortete: „O ja, ich liebe die alten Bilder, wenn sie nicht zu neu sind."

FÜNFZEHNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 8. AUGUST. AUSGABE AM I. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG

